GEORGE LITTERA

ISTORIA FILMULUI UNIVERSAL

1895–1945

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
LITTERA, GEORGE
„Istoria filmului universal 1895–1945” /
George Littera Bucureşti : UNATC Press, 2010
Bibliogr.

ISBN 978-973-1790-37-4

791.43 (075.8)

GEORGE LITTERA

ISTORIA FILMULUI UNIVERSAL

1895–1945

Text reconstituit pe baza unor note de curs ale studenţilor

UNATC PRESS
Bucureşti, 2010

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Notele de curs cuprinse în volum au fost consemnate, în perioada 1990-2000, de foştii studenți ai prof. univ. dr. George Littera: lector. univ. dr. Doru Nițescu, Crenguța Pânzaru, Anda Manea, Sokol Keraj, Oana Ene, Ecaterina Dumbrăveanu

Ediție îngrijită de: prof. univ. dr. Dana Duma

Redactor: Ana-Marina Constantinescu
(Editura Video)

Tehnoredactare: Mihaela Tudor

Design copertă: Millo Simulov

EDIȚIE APĂRUTĂ CU SPRIJINUL
Editurii Video a
Ministerului Culturii şi Patrimoniului Naţional
Director: prof. univ. dr. Laurenţiu Damian
şi al
Universităţii Naţionale de Artă Teatrală
şi Cinematografică „I.L.Caragiale”
Facultatea de Film

Mulțumiri: doamnei Ileana Littera,
prof. univ. dr. Dan Vasiliu,
conf. univ. dr. Lucian Georgescu,
Marilena Ilieşiu, Dănuț Pădure, Radu Ignătescu,
Alma Melnic, Bogdan Movileanu

CUPRINS

Cuvânt înainte – *Dana Duma* 9

Statutul istoriei cinematografului 13

PARTEA ÎNTÂI:
CINEMATOGRAFUL MUT

Preistoria cinematografului 21

Lumière şi Méliès: privire comparativă 28

Şcoala de la Brighton 41

Pionieri ai filmului american: Edwin S. Porter şi Stuart Blackton 47

Evoluția cinematograful francez până la Primul Război Mondial 54

Expansiunea comediei franceze 63

Ascensiunea cinematografului italian 69

Cinematograful danez 80

Şcoala clasică suedeză 86

Ascensiunea cinematografului american: David Wark Griffith, Thomas Ince, Mack Sennettt 97

Şcoala sovietică de cinema 117

Apogeul şcolii sovietice de cinema. Universul stilistic al lui Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko 123

Cinematograful german în anii ’20. Expresionismul, Kammerspiel-ul, „noua obiectivitate”. Avangarda istorică 136

Cinematograful francez în anii ’20. „Impresionismul”. Orientări în filmul de avangardă 161

Inovații tehnice în anii ’20. Opera lui R. Clair, A. Gance, C. T. Dreyer 177
Apogeul cinematografului american mut. Realismul social şi psihologic. Marea comedie 189

PARTEA A DOUA:
CINEMATOGRAFUL SONOR

Instaurarea sonorului. Premisele tehnice şi estetice ale apariției sonorului 203
Expansiunea genurilor cinematografice. Musicalul 207
Revigorarea burlesculului 212
Comedia sofisticată 218
Drama psihologică din anii ’30 223
Filmul cu gangsteri 227
Horrorul 230
Westernul. Opera lui John Ford 233
Tendințe în evoluția documentarului 239
Animația. Disney în contextul animației autohtone 245
Cinematograful german în anii ’30-’40. Agonia filmului german în anii nazismului 250
Cinematograful francez în anii ’30-’40. Opera lui R. Clair, J. Vigo. „Realismul poetic” 260
Cinematograful britanic în anii ’30-’40. A. Korda, regizor şi producător. Şcoala documentaristă a lui Grierson 268
Cinematograful sovietic la începuturile sonorului. Lev Kuleşov, Alexandr Dovjenko, S.M. Eisenstein 279
Bibliografie esențială 289

MĂRTURII DESPRE GEORGE LITTERA

George Littera ne lipseşte *(Viorica Bucur)* 295
Schiță pentru un portret *(Călin Căliman)* 299
Domnului Profesor, cu dragoste *(Manuela Cernat)* 304
Lecțiile lui George Littera *(Ana-Marina Constantinescu)* 308
George Littera, un profesor model *(Gheorghe Ceauşu)* 312
Littera... *(Laurențiu Damian)* 314
Domnule profesor George Littera... *(Valeriu Drăguşanu)* 317
După 20 de ani *(Lucian Georgescu)* 320
Un om pe care l-am respectat *(Florica Ichim)* 329
Candoarea bucuriei unui mare cinefil *(Magda Mihăilescu)* 331
George Littera, un amestec de aristocrație şi erudiție *(Cristian Mungiu)* *333*
Darul de a transmite pasiunea (*Radu Muntean)* 335
Exerciții de dialog *(Doru Nițescu)* 336
Profesorul *(Marius Şopterean)* 341

CUVÂNT ÎNAINTE

Probabil că George Littera, excepționalul filmolog şi profesor sub semnătura căruia apare această carte, nu ar fi avut curajul să publice o „Istorie universală a filmului”. El ştia, mult mai bine decât oricare dintre noi, că această disciplină presupune un studiu perpetuu, periodice actualizări şi reconsiderări. Inegalabila lui erudiție în materie îl ajuta să înțeleagă presiunea noutății şi nevoia privirii din lumina prezentului asupra unui enorm material din care unii – destul de puțini – se încumetă să aleagă exemple ilustrând parcursul, început în 1895, al celei mai noi arte.

George Littera încerca, în schimb, să răspundă acestor datorii ale istoricului de film în fascinantele lui prelegeri ținute la UNATC (şi la IATC). Peste 30 de promoții de studenți au avut privilegiul de a asista la cursurile sale transformate într-o pasionantă călătorie inițiatică. Bătăliile cinematografului pentru recunoaşterea statutului său printre celelalte arte, îndrăznelile vizionarilor, permanenta încleştare „artă versus industrie” deveneau, relatate de finul cunoscător şi împătimitul cinefil George Littera, cele mai palpitante subiecte. Dincolo de legendele

despre topurile de popularitate în care ieşea întotdeauna pe primul loc, există dovezi vii despre cultul pe care i l-au întreținut foştii studenți: notițele de la cursurile sale, păstrate, „tezaurizate” cu grijă de studenți, chiar şi după patru decenii.

Existența notelor de curs consemnate de absolvenți din diferite promoții a dus la ideea publicării lor în volum. Operațiunea în care Laurențiu Damian şi-a asumat rolul de „locomotivă”, reunind în echipă oameni profund convinşi de nevoia de a pune în valoare „moştenirea Littera”, s-a încheiat cu publicarea acestui volum. Bazată pe confruntarea însemnărilor păstrate de foşti studenți, având ca reper programa sa analitică, reconstituirea cursurilor într-o formă cât mai apropiată de standardele profesorului a fost un proces minuțios şi îndelungat. Alegerea celei mai bune versiuni a fost însoțită de verificarea numelor şi a titlurilor.

Desigur, forma finală nu este „istoria” lui George Littera. Nu numai pentru că este transcrierea unor expuneri orale. Deşi fascinante, de impresionantă erudiție şi de rară finețe a observațiilor, aceste cursuri ar fi fost cu siguranță reconfigurate, recalibrate, dacă autorul ar fi decis să le publice. Rara exigență față de textele publicate sub semnătura sa era alimentată de oroarea lui de banalitate, de imprecizie, de locul comun. Relativ puținele studii şi articole pe care le-a încredințat tiparului atestă această severă autoexigență. Pot depune mărturie despre torturantul perfecționism al lui George Littera, autor pe care, ca redactor şef-adjunct la revista „Noul cinema”, l-am convins, pe parcursul anilor ’90, să scrie câteva articole. După ce soseau printurile de la tipografie, îşi corecta textul mai bine

de două ore, la sediul redacției, iar operațiunea se prelungea cu telefoanele din zilele următoare când mă ruga să mai înlocuiesc un cuvânt-două. Bineînțeles, noua formulare era întotdeauna mai precisă, mai expresivă. Rezultatul era mereu un text impecabil.

Iată de ce publicarea cărții a fost precedată de o dilemă morală: să lăsăm în „raftul cu amintiri” notele de curs atât de prețuite de absolvenți, dar nerevăzute de autor, sau să le adunăm într-un volum, pentru ca şi alți studenți să se bucure de accesul la prețioasele cursuri de Istoria filmului? Opțiunea pentru a doua variantă a fost încurajată de un gest asemănător făcut de George Littera: publicarea volumului *Fascinația cinematografului* (1973), care reuneşte articole, eseuri şi pagini din jurnalul cineastului Victor Iliu (e drept că, în acest caz, textele antologate purtau, toate, semnătura autorului lor). Format la cineclubul acestuia, admirator al regizorului şi teoreticianului Iliu, profesorul nostru a îngrijit (împreună cu Bianca Iliu) cu rară competență şi exemplară devoțiune această carte care restituie figura de important creator de climat cinematografic a maestrului.

Inspirați de modelul *Fascinației cinematografului*, am introdus capitolul *Mărturii despre George Littera*, unde foşti studenți, acum regizori,scenarişti sau critici, colegi de facultate sau de breaslă îl evocă pe mult regretatul istoric de film. Deşi concepute din unghiuri foarte diferite, evocările compun un portret afectuos din care nu lipsesc: admirația pentru erudiție şi ardenta cinefilie, pentru modestie şi competență, recunoştința pentru gentilețea şi generozitatea arătate în relația cu alții.

Grație acordului doamnei Ileana Littera, soția autorului, ea însăşi cadru didactic universitar, apare acum această *Istorie a filmului universal. 1895–1945*, cea mai valoroasă contribuție românească la studiul istoric al cinematografului. Întemeiat pe cercetarea celor mai importante surse scrise – de la cele mai autorizate istorii ale celei de-a şaptea arte la variate studii monografice (a se vedea impresionanta *Bibliografie esențială*) – şi a filmelor marcante, cursul lui George Littera abordează o metodologie originală. Deşi dezvoltarea cinematografică este examinată dintr-o pluralitate de unghiuri (estetic, tehnic, sociologic, economic, al psihologiei colective), istoria lui George Littera favorizează, ca nicio altă lucrare similară, aspectele stilistice, semnalând calitatea figurilor retorice care asigură marca inconfundabilă a unui autor.

Un adevărat cadou pentru cei care studiază Istoria cinematografului, volumul de față îi va face pe studenți să abandoneze câteva ore tastatura şi ecranul laptopului pentru a se cufunda în lectura unor pagini de neuitat. Într-o lume agitată de orgolii zgomotoase şi de nesfârşite polemici ca aceea a „comunității cinematografice", George Littera reuşea să instaureze armonia şi să aducă discuția pe un teren al elevației intelectuale. El reuşeşte să săvârşească acest miracol şi după plecarea sa dintre noi: cartea aceasta este o dovadă.

Prof. univ. dr. DANA DUMA

STATUTUL ISTORIEI CINEMATOGRAFULUI

Istoria cinematografului este astăzi o disciplină autonomă, una dintre ramurile acelui ansamblu de discipline care au ca obiect studiul filmului şi al cinematografului, ansamblu numit de **Gilbert Cohen Séat** filmologie, concept şi termen pe care le-a lansat în 1946 în *Eseu asupra principiilor unei filozofii a cinematografului.*

Studiul diacronic al cinematografului, cu alte cuvinte examinarea evoluției lui, se operează astăzi prin prisma celor mai felurite metode, de la cea sociologică la cea stilistică. Acest studiu trebuie, însă, corelat strâns cu o altă disciplină filmologică – critica de film – căci istoricul nu formulează judecăți de valoare, aceasta fiind misiunea esențială a criticului; istoria cinematografului nu este o istorie arhivistică, ea repune în discuție judecățile critice anterioare.

Istoria filmului a biruit de mai multă vreme o serie de prejudecăți, între care aceea potrivit căreia ea ar trebui să se ocupe numai de capodopere, prejudecată întâlnită mai ales în lucrările de început ale disciplinei (vezi importanța aşa-numitelor „filme de ruptură").

Istoria cinematografului, cu toate progresele înregistrate până acum, continuă să se confrunte totuşi cu mari dificultăți:

1. Stadiul incipient, crud încă, al cercetării filmologice, cercetare care constituie temelia documentară a disciplinei.

2. Puținătatea surselor de care dispune istoricul, derivată din destinul nefericit pe care l-au avut nenumărate filme, pierdute sau distruse din ignoranță, intoleranță şi spirit negustoresc.

Georges Sadoul împarte aceste surse în trei categorii:

1. Sursele de peliculă – filmele propriu-zise sunt sursele cele mai sigure, căci ele cuprind date de generic, elemente de subiect etc.
2. Sursele manuscrise şi tipărite (documente de producție, periodice) sunt surse care trebuie luate în considerare cu o anumită vigilență, mai ales pentru că în presă se strecoară anumite erori.
3. Sursele orale – declarațiile cineaştilor – acestea trebuie tratate cu cea mai mare circumspecție (ținând cont de subiectivitatea autorului, de fireştile goluri de memorie pe care le poate avea) şi confruntate cu alte surse.

În cazul surselor 2 şi 3 este de reținut că exploatarea lor nu trebuie să fie servilă. Punctele de vedere emise asupra filmului în cauză, puncte de vedere exprimate în cronicile epocii în care a apărut filmul, trebuie supuse unei noi judecăți.

Principalele lucrări de istorie a filmului sunt:

1925: *Istoria cinematografului de la origini până în prezent* – **Michel Coissac** (Franța). În câmpul istoriografiei europene, e prima încercare de a depăşi mentalitatea primelor istorii de film, cele ale lui

Jacques Ducom şi **Emil Kress**, apărute în 1911 şi, respectiv, 1912, mentalitate caracterizată prin interesul aproape exclusiv arătat istoriei tehnice a noii arte. Ducom şi Kress nu fac decât să treacă în revistă unele cercetări ştiințifice. Coissac inaugurează, extrem de timid, o evaluare estetică a filmelor.

1926: *Un milion şi una de nopți* – **Terry Ramsaye** (SUA). Lucrarea constituie un punct de cotitură în evoluția disciplinei, prin depăşirea arheologiei arhivistice şi tentativa de a judeca filmul nu numai din punct de vedere estetic, ci şi de a integra studierea lui într-un orizont cultural, demers pe care toate istoriile îl vor prelungi.

1935: *Istoria cinematografului* – **Maurice Bardèche** şi **Robert Brasillach** (Franța). Lucrarea cuprinde multe observații fine. E scrisă cu talent al limbii, dar subminată în anumite părți ale ei de prejudecățile politice de extremă dreaptă ale autorilor.

1939: *Istoria artei cinematografice* – **Carl Vincent** (Belgia). Se continuă analiza prin diagrama estetică a filmului şi se încearcă o minimă deschidere stilistică operată la nivelul autorului. (Analiza stilistică priveşte, în general, stilul unui autor. Stilul mai poate fi de şcoală, de epocă, național.)

1939: *Istoria cinematografului* – **Francesco Pasinetti** (Italia). Importanța lucrării rezidă, în primul rând, în atenția pe care autorul o dă cinematografiilor marginale, zise minore, ignorate până atunci. Se ocupă, de pildă, de cinematograful cehoslovac.

1946: *Istoria generală a cinematografului* – **Georges Sadoul** (Franța). Lucrare fundamentală prin rigoarea sporită a documentării, prin pluralitatea de unghiuri

din care este examinat fenomenul cinematografic: tehnic, economic, comercial, estetic, sociologic.

1947: *Istoria enciclopedică a cinematografului* – **René Jeanne** şi **Charles Ford** (primul vol. apărut în 1947) se mulţumeşte cu reluarea punctului de vedere despre câte un film, formulat la apariţia operelor luate în discuţie. Are mai mult valoare arhivistică.

1967: *Istoria cinematografului* – **Jean Mitry** (Franţa). Lucrare remarcabilă pentru sesizarea întrepătrunderii diverşilor factori care explică evoluţia cinematografului ca industrie şi artă şi, pe de altă parte, pentru spaţiul amplu acordat altor categorii de profesionişti ai filmului decât regizorul; cuprinde, de asemenea, paragrafe consacrate dezvoltării teoriei de film şi evoluţiei presei cinematografice.

1971: *Istoria cinematografului* – **Román Gubern** (Spania). Lucrarea face parte din familia istoriilor de tip enciclopedic şi se individualizează prin preocupările de analiză stilistică.

Împărtăşită de istoriile mai noi, tendinţa spre înglobarea discuţiei privind evoluţia conştiinţei critice şi teoretice a cinematografului este legitimată de numeroasele momente din istoria filmului universal care ne relevă strânsa solidaritate dintre teorie şi practică. Nu o dată, mişcările înnoitoare au fost pregătite de demersul critic şi teoretic, după cum acesta a sprijinit afirmarea şi răspândirea mişcărilor respective.

Dintre exemplele cele mai nete amintesc:

1. Aşa-numitul ***impresionism francez,*** prin contribuţiile lui Louis Delluc, Abel Gance ş. a.

2. Avangarda istorică (cea din anii ’20), ***franceză şi germană,*** prin poziţiile exprimate de Buñuel, Viking Eggeling, Hans Richter etc.

3. Neorealismul italian susţinut de textele lui **De Santis**, **Antonioni**, **Luchino Visconti** (cel care deschide drumul neorealismului prin filmele *Obsesie* şi *Pământul se cutremură*), **Vittorio De Sica** *(Miracol la Milano),* **Cesare Zavattini** – principalul scenarist al neorealismului.

4. Noul val francez se întemeiază pe teoriile lui **Alexandre Astruc**, **André Bazin** şi pe eseurile critice ale lui **Jean-Luc Godard** şi **François Truffaut**, între alţii.

5. Noul val suedez: **Bo Widerberg** – a scris o carte de mare răsunet împotriva lui Bergman, deoarece nu credea că cinematograful trebuie să fie un cinematograf al verticalei, al omului în raport cu metafizicul, ci al omului în raport cu omul.

6. Free Cinema s-a bazat pe textele lui **Tony Richardson** şi **Lindsay Anderson.**

7. New American Cinema e susţinut de **Jonas Mekas.**

8. Cinema Nôvo (Brazilia) îl are ca principal teoretician pe **Glauber Rocha** (*Dumnezeu şi Diavolul pe pământul soarelui*).

PARTEA ÎNTÂI:

CINEMATOGRAFUL MUT

PREISTORIA CINEMATOGRAFULUI

Discuția privind originea cinematografului presupune două planuri: unul estetic şi unul tehnic. În primul plan se situează problema **precinematografului**, în al doilea, problema confluenței **invenţiilor** şi a descoperirilor din care s-a născut cinematograful. Este vorba despre invențiile premergătoare aparatului creat de **Louis** şi **Auguste Lumière** şi care privesc analiza şi sinteza mişcării, proiecția imaginii luminoase pe un ecran.

Teoria precinematografului pune în evidență existența unor elemente ale viziunii cinematografice anterioare tehnicii cinematografice, viziune care se poate detecta în imagini ale structurilor literare, picturale, grafice.

Prima intuiție critică a precinematografului apare la **Vittorio Brugnola.** Eseul său din 1902 *Cinematograful la Homer* tratează descrierea scutului lui Ahile în *Odiseea* lui Homer, ca o prefigurare a cinematografului, în sensul că această descriere ar echivala cu o secvență, cu o succesiune de acțiuni reprezentate vizual, compuse literar cu un sens aparte al vizualizării. În istoria acestei idei critice există câteva repere de seamă, printre care: studiul

din 1938 al lui **Serghei Eisenstein** intitulat *Montaj 38*; studiul lui **Paul Leglisse** *O operă de precinematograf: Eneida*, din 1958; numărul special din 1958, consacrat temei, al revistei *L'âge nouveau*. Există şi contribuții româneşti în abordarea temei, ca de pildă cele datorate lui **Eugen Schileru** (*Pictură, grafică, film, precinema*-1966), **Edgar Papu** (*Cinematograful şi literatura prefilmică*-1965), **Victor Iliu** (*Caragiale şi virtuțile filmului*-1973).

Cercetătorii problemei au explicat existența aşa-numitului **precinematograf** pornind de la modalitatea specific umană de reflectare senzorială a realului. În actul percepției vizuale, insul procedează extractiv, rezumativ, apelează instinctiv la cele mai variate tipuri de decupaje şi configurări ale elementelor. Procesele vizuale, reproducând imagini ale lumii exterioare înregistrate mecanic, organizează materialul brut furnizat de simțuri, structurându-l. Această observație a fost făcută de şcoala germană a „psihologiei formei" (Gestalt), reprezentată printre alții de **Koffka**, **Wertheimer**, la care se adaugă **Rudolph Arnheim**, autorul volumului din 1932 *Film als Kunst* (*Filmul ca artă*).

În absența unor mijloace tehnice, a aparatului de luat vederi, artistul include aceste configurații vizuale dinamice în imagini literare, picturale sau grafice. Susținătorii teoriei precinematografului au adus în favoarea lor un număr impresionant de argumente.

Unele dintre ele sunt **literare**. După Eisenstein, descrierea potopului lăsată de Leonardo Da Vinci implică surprinderea obiectului descris din perspective şi de la distanțe diferite, acestea fiind un echivalent al tipurilor de planuri. Acelaşi lucru poate fi observat şi în romanul *Bel ami* de **Guy de**

Maupassant, după cum, în *Paradisul pierdut* al lui **Milton** există un echivalent al frazei de montaj. După regizorul **Mihail Romm,** elemente de viziune cinematografică există în *Evgheni Oneghin* al lui **Puşkin**. Conform lui Edgar Papu, această viziune ține de caracterul dinamic, chiar abrupt al pieselor lui Seneca şi al dramelor lui Shakespeare.

Alte configurații vizuale cinematografice sunt **figurative**. Printre ele se numără xilogravurile viu colorate ale lui **Hokussai** (în care există perspectivă plurioculară, care ar putea fi considerată un fel de echivalent al montajului, compozițiile lui Hokussai întemeindu-se pe asocierea în aceeaşi imagine a unor perspective diferite, artistul japonez „montând" spațial ceea ce nu se putea temporal).

Mai sunt de amintit folosirea masivă a plonjeurilor şi racursiurilor în pictura manieristă sau restituirea senzației de adâncime la pictorii barocului, prin recurgerea la acel procedeu cunoscut sub numele de contrapunere, conform căruia obiectele din planurile următoare primului plan spațial nu descresc proporțional, ci printr-o diminuare bruscă, de natură să dea impresia că spațiul este mai adânc.

În pictura impresionistă ne întâmpină senzația de instantaneu, ca şi cum am avea în fața ochilor o fotogramă ruptă dintr-un lanț de fotograme şi unde dinamismul spațiului e foarte pronunțat, aşa cum vedem la **Degas**, de exemplu, în „ciclul balerinelor" şi în „ciclul jocheilor".

Critica precinematografului îl are drept exponent principal pe **Jean Mitry**. Într-un fragment din *Estetica şi psihologia cinematografului*, vol. 1, în subcapitolul *Despre un anume precinema*, el arată că aceste similitudini nu pot fi explicate decât prin

structurile logice ale ființei umane. Ar fi prin urmare excesiv să considerăm că cinematograful există înaintea cinematografului ca mijloc tehnic, idee susținută şi de alți adversari ai teoriei, subliniind importanța vitală a tehnicii în cinematograf.

Ca **mijloc tehnic**, cinematograful reprezintă în formula lui **Louis Lumière** punctul culminant al unei întregi serii de invenții, deoarece aparatul lui Lumière – în acelaşi timp cameră de luat vederi şi aparat de proiecție – rămâne mult superior altora din epocă: **Max Skladanowski** în Germania, **Filoteo Alberini** în Italia sau **William Friese-Greene** în Anglia. Toți lucraseră la punerea la punct a unui aparat menit să restituie imaginea animată, numai că Louis Lumière, principalul autor al invenției franceze, va fi cel care va reuşi mai repede decât confrații săi de peste hotare să rezolve problemele tehnice puse de fabricarea acestui aparat, propunând unul superior ca performanță celor din străinătate. Invenția lui Lumière reuşea să rezolve cele trei mari chestiuni tehnice care s-au pus de-a lungul secolelor şi a căror confluență a dus la naşterea cinematografului ca tehnică reproductivă şi anume: 1. percepția mişcării 2. analiza mişcării 3. sinteza mişcării. Cei trei mari vectori se întâlnesc în uriaşul lanț de căutări tehnice şi ştiințifice care au pregătit apariția cinematografului. Data lui oficială de naştere: 28 decembrie 1895, când are loc prima proiecție cu public plătitor la Paris, în Salonul Indian de la Grand Café, pe Bulevardul Capucinilor.

În privința **analizei fotografice a mişcării**, nu se poate trece cu vederea contribuția lui **Nicéphore Niepce** şi **Louis Daguerre**, creatorii fotografiei din

prima jumătate a secolului trecut, la care se adaugă calotipiile lui Talbot, tot înainte de 1850.

Nu se poate trece nici peste una dintre invențiile lui **Thomas Alva Edison**, numit „vrăjitorul timpurilor moderne": este vorba despre **kinetograful** pus la punct împreună cu **W. K. L. Dickson**, aparat care permite imprimarea imaginilor însuflețite pe o bandă de 35mm, prevăzută cu perforații. Proiecția se face cu ajutorul **kinetoscopului,** aparat cu un vizor ce permite doar o vizionare individuală.

În privința **sintezei mişcării,** principalele puncte de reper rămân:

1. Inventarea „revolverului astronomic" de către francezul **P. J. C. Janssen** (1874), grație căruia se obțin imagini fotografice la intervale regulate (imaginile reprezintă planeta Venus trecând prin dreptul Soarelui).

2. Realizarea succesiunii fotografice, nu prin acelaşi aparat, ci cu ajutorul unui set de aparate (în 1878 **Eadweard Muybridge** fotografiază galopul unui cal folosind 24 de aparate fotografice pe care le declanşează, succesiv, calul în mişcare). De experiența lui Muybridge pot fi apropiate unele experiențe plastice preocupate de figurarea mişcării, ca de pildă tabloul lui Marcel Duchamp *Nud coborând o scară*.

3. Apariția „puştii fotografice", datorată lui **Jules Etienne Marey**, primul aparat de luat vederi cronofotografice („puşca fotografică" a fost inventată pentru a studia zborul păsărilor în fazele lui).

4. Fabricarea hârtiei fotosensibile pentru aparatele Kodak, inițiată de **George Eastman** şi fabricarea hârtiei fotografice din celuloid realizată de societatea Eastman între 1880-1890.

În această serie de invenții figurează şi jucăriile ştiințifice, între care phenakistiscopul, construit de belgianul **Joseph Antoine Plateau** în 1832. Plateau, cel care cu câțiva ani înainte pusese temelia teoretică a studiului persistenței retiniene, realizează primul aparat prin care se obține sinteza mişcării cu ajutorul unor imagini, în speță desene disparate dispuse pe un disc rotitor. Phenakistiscopul atrage atenția, ca şi alte jucării ştiințifice. Un mare scriitor, **Charles Baudelaire**, spune în eseul său *Morala jucăriei* că acest soi de jucării dezvoltă simțul miraculosului.

În privința proiecției imaginii animate, o contribuție fundamentală este aceea a lui **Émile Reynaud.** Combinând praxinoscopul cu un aparat de proiecție(1880), el brevetează, opt ani mai târziu, un sistem de tracțiune a benzii de imagine ce permite obținerea iluziei dinamice fără repetarea ciclică a imaginilor.

Cu începere din 1892, „teatrul optic" pus la punct de Reynaud prezintă numeroase spectacole cu scurte benzi, desenate şi colorate manual, la Muzeul Figurilor de Ceară din Paris. Aceste „pantomime luminoase", cum se mai numeau în epocă, înregistrează un impresionant succes de public. Dintre ele s-au păstrat extrem de puține. *În jurul unei cabine* rămâne exercițiul cel mai împlinit, cu o narațiune fără îndoială elementară, dar coerent articulată.

Ca expresie grafică, personajele sunt tipizate după acelaşi model, cel al desenului umoristic din presă. Acest grafism simplu prevesteşte, într-o anumită măsură, desenele animate ale lui **Émile Cohl**, părintele animației europene. *În jurul unei cabine* are

ritm, iar efectul comic se declanşează instantaneu, ceea ce face, împreună cu celelalte caracteristici întâlnite înainte, ca această „pantomimă luminoasă" să fie imitată, pe scară largă, la începuturile cinematografului propriu-zis, francez şi străin.

Sintetizând contribuția lui Reynaud la dezvoltarea cinematografului, Sadoul spunea că acesta are nu numai meritul de a fi inventat primul aparat care permite proiecții animate de o anumită durată, ci şi meritul de-a fi găsit un repertoriu a cărui valoare artistică şi comercială poate fi comparată cu valoarea multora dintre filmele lui Georges Méliès, socotit, în unanimitate, întemeietorul spectacolului cinematografic şi al regiei de film. Spre deosebire de Méliès, Reynaud rămâne însă un artizan, dar un artizan care a înțeles că animația implică spectacolul receptat în colectiv, în sala de cinema. Alte benzi faimoase ale lui Reynaud sunt *Clovnul şi câinii săi* şi *Sărmanul Pierrot*. „Teatrul optic" va avea însă o viață efemeră, pentru că el nu depăşeşte limita artizanală.

LUMIÈRE ŞI MÉLIÈS: PRIVIRE COMPARATIVĂ

Vasta producție a fraților Lumière se întemeiază, în principal, pe ideea potrivit căreia cinematograful nu este decât un mijloc de înregistrat *viața reală*.

Filmele lui **Louis Lumière** (**Auguste Lumière** n-a realizat decât unul singur), nu ascultă de o estetică prestabilită şi nici de una cristalizată. Pentru Louis Lumière cinematograful reprezintă o fereastră deschisă asupra lumii din jur. De aceea, cineastul a putut fi considerat un *simbol al atitudinii documentariste față de realitate*, ca un fel de prefigurare a ideii de realism, aşa cum o înțelege **Siegfried Kracauer** în *Teoria filmului. O întoarcere la atitudinea fizică.*

La polul opus se plasează **Méliès**, *simbol*, zice acelaşi teoretician, *al tendinței creatoare*. Cu alte cuvinte, al tendinței interesate cu precădere de plăsmuire, nu de instanța imediat reproductivă. Cele două tendințe – în terminologia lui Kracauer, tendința realistă şi tendința creatoare – coexistă, spune acesta, în întreaga mişcare istorică a cinematografului şi-n toate spațiile geografice. În evoluția cinematografului ca artă s-a operat întotdeauna

sinteza dintre două tendințe, Kracauer aplicând aici faimoasa triadă hegeliană: *teză, antiteză, sinteză.*

Distincția propusă de *Teoria filmului. O întoarcere la realitatea fizică,* reluare a vechii distincții *mimesis* (imitare) – *phantasia* (fantezie, plăsmuire) trebuie înțeleasă nuanțat. Niciuna din cele două tendințe nu există în stare pură: aşa cum niciodată mimesisul nu este pur reproductiv, fantezia nu ignoră nici ea adresarea la realitate.

În sfârşit, această distincție fixează cu claritate dubla zodie sub care se naşte cinematograful – cea a ataşamentului pentru concret şi cea a atracției spre fantezie, spre puterile ei creatoare.

Cea mai mare parte a producției lui Lumière (până când firma sa va imita filmele lui Méliès, rivalul de temut) e alcătuită din aşa-numitele „vederi" *(vues)*. Ele echivalează adeseori cu mici reportaje, fără îndoială primare, dar definite în esența lor. E vorba de un documentarism bazat pe *filmarea pe viu* a evenimentului ori a priveliştilor. Un documentarism care, fără îndoială, se constituie ca o propunere de ordin expresiv, dar o propunere involuntară, inconştientă.

La Méliès, propunerea estetică este deliberată, căci fostul director al Teatrului de prestidigitație şi iluzionism „Robert-Houdin", convertit la noua invenție, îşi ia drept reper estetica teatrului.

„Vederile" lui Lumière se plasează între doi poli. Primul e constituit de înregistrarea evenimentelor mai mult sau mai puțin excepționale, răspunzând astfel curiozității şi chiar setei de senzațional a publicului (e vorba de cataclisme naturale, ceremonii oficiale, călătorii în universuri exotice, din Rusia în Japonia sau din S. U. A. în Turcia, de parade

militare sau de surprinderea în imagini a unor personalități ale vieții culturale, de la Lev Tolstoi la Bufallo Bill, această zonă a „vederilor" lui Lumière alcătuind o enciclopedie antropologică, etnografică şi geografică „sui generis", de o mare valoare documentară).

Celălalt pol e reprezentat de ipostazele existenței cotidiene: ieşirea muncitorilor de la uzină, sosirea unui tren într-o gară, hrănirea unui bebeluş, dărâmarea unui zid etc.

Ambele direcții în care evoluează producția lui Lumière şi a operatorilor casei de producție Lumière vorbesc, în ultimă instanță, despre vocația primordială a cinematografului, aceea de a fi martor al realității de sub ochii noştri. Dincolo de valoarea lor documentară, „vederile" datorate lui Lumière şi operatorilor săi, trimişi să bată mapamondul (între care Alexandre Promio şi Félix Mesguich) au un remarcabil merit estetic: descoperă spațiul real şi multă vreme ideea de realism în cinematograf se va conexa cu filmările în *plein air*.

Dacă Lumière îşi propune să fixeze pur şi simplu viața şi nimic mai mult, Méliès înregistrează pe peliculă un spectacol compus anume pentru plăcerea publicului, aşa cum remarcă Mitry. Méliès va înțelege primul că noua artă are puteri surprinzătoare, că ea este capabilă nu numai să consemneze faptul brut, ci şi să zămislească o lume proprie. Altfel spus, cu Méliès, istoria cinematografului numără întâiul ei univers poetic (originar). De regulă, acest univers stă sub semnul câtorva categorii estetice favorite: fantasticul, miraculosul, imaginarul.

Nu întâmplător, preferința acestui părinte al spectacolului cinematografic se îndreaptă spre acele pretexte narative şi spre acele spații în care fantezia poate înflori fără oprelişti: zonele geografice puțin cunoscute (polii Pământului sau străfundurile oceanului), spațiul planetar, visul, la care se adaugă pretextele şi spațiile tradiționale ale basmului – legende şi poveşti reluate pe ecran cu mult respect pentru stereotipia lor (pretexte narative).

În aceste microuniversuri, Méliès plasează un motiv preferat: cel al călătoriei, al călătoriei cu peripeții, al aventurii. Imaginația cineastului se vădeşte însă, mai ales, la nivelul invenției plastice. Filmele se desfăşoară, cel mai adesea, într-un decor de un baroc ingenuu, luxuriant ca detalii, influențat de scenografia feeriei teatrale, atât de gustate în epocă (feeriile reprezentate pe scena Teatrului du Châtelet) şi într-o măsură mai redusă de decorativismul picturii academiste de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Decorurile sunt realizate din pânză pictată – un prim tribut pe care Méliès îl plăteşte teatrului, reperul estetic la care se raportează. Teatralismul filmelor lui Méliès derivă şi din alte elemente: mizanscenă identică celei de pe scândurile scenei, cu invariabila evoluție într-un singur plan spațial a actorilor şi cu invariabila intrare şi ieşire a lor prin extremitățile cadrului, ca şi cum ar intra şi ieşi din culise.

Recuzita e din mucava (carton). Tipul de plan care domină nestingherit e *planul general*. Unghiul de filmare este aproape întotdeauna *unghiul frontal*. Aparatul suferă de imobilitate. Aceste ultime trăsături îl vor face pe Sadoul să spună că „apara-

tul lui Méliès reface poziția domnului din stal" (a spectatorului de teatru). Teatralismul filmelor lui Méliès e corectat însă de efectele estetice ale trucajului.

Pe de-o parte, trucajul îi asigură lui Méliès accesul la câteva categorii estetice: fantasticul, miraculosul, comicul, căci trucajele reprezintă un instrument al gagului; pe de altă parte, ele îi conferă cineastului posibilitatea de a lucra asupra categoriilor de timp şi de spațiu, de pildă comprimând sau dilatând timpul ori metamorfozând spațiul.

În chiar inima teatralismului lui Méliès există, aşadar, o difuză intuiție vizionară, o presimțire a ceea ce va fi noua artă. Căci numai în acest fel se poate explica marea influență exercitată de filmele de la „**Star Film"** (casa de producție a lui Méliès) asupra cinematografului autohton din epocă (producția Lumière, producția Pathé, producția Gaumont, în principal), ca şi asupra cinematografului străin – englez, american, italian, cu osebire.

Inițial, trucajele pe care le foloseşte Méliès sunt trucaje teatrale, transferate pur şi simplu din spectacolele de prestidigitație şi iluzionism pe platoul de filmare. Este vorba de întrebuințarea trapelor şi a diverselor efecte pirotehnice.

Trucajele propriu-zis cinematografice, unele descoperite absolut întâmplător, cuprind, între altele, ***dispariția*** (o întâlnim pentru prima oară în *Dispariția unei doamne la Robert-Houdin* – 1896 –, trucaj din categoria acelora pe care Christian Metz le numeşte *trucaje profilmice:* e vorba de întreruperea filmării, părăsirea câmpului vizual de către actor şi

reluarea filmării); ***substituirea*** (trucaj prezent într-un set de filme tot din 1896, din care fac parte *Conacul diavolului* şi *Fachirul indian:* în cazul substituirii, după întreruperea filmării, se operează înlocuirea actorului cu un altul şi se reia filmarea; ***fondu-ul*** şi ***enchaîné-ul*** (funcționând ca semne de punctuație cinematografică): fondu-urile de deschidere şi de închidere se întâlnesc, prima dată, în filmele din 1898, la fel şi enchaîné-ul (datorită căruia în *Pygmalion şi Galateea,* Méliès realizează transformarea statuii Galateei într-o ființă vie); ***expunerea multiplă cu mască*** şi ***expunerea multiplă cu mască mobilă*** (expunerea multiplă cu mască şi fond negru este descoperită în două filme din 1898, *Cele patru capete stânjenitoare* şi *Dedublare cabalistică*; o performanță în utilizarea măştii mobile o reprezintă *Omul orchestră* din 1900); ***supraimpresiunea*** – practicată în câteva filme din 1898 – *Peştera blestemată, Vis de artist, Atelierul pictorului.*

Cu un an înainte, însă, englezul **George Albert Smith** experimentase procedeul în *Frații corsicani* şi într-o serie de filme cu subiect legendar ca: *Moş Crăciun, Cenuşăreasa, Faust şi Mefisto.*

Deşi toate aceste filme apar pe ecrane concomitent cu filmele amintite mai înainte ale lui Méliès, majoritatea istoricilor îl consideră pe Méliès părintele supraimpresiunii, căci filmele lui sunt difuzate în 1898, înaintea filmelor lui Smith, provocând uimirea şi mobilizând lumea cinematografică la exploatarea procedeului.

Filmarea accelerată o găsim la Méliès înainte de 1900; paternitatea ei este incertă, sigură e însă

importanța ei, derivată din ideea întrebuințării sistematice a acestui trucaj întemeiat pe modificarea vitezei de filmare.

Filmarea inversă – se pare că Méliès îşi împarte întâietatea descoperirii cu Louis Lumière.

Băile Dianei la Milano, realizat, după unii istorici, în 1896, după alții, în 1897, îi permite lui Méliès o mică glumă: printr-un salt, înotătorii din piscină revin din apă pe trambulina de pe care săriseră.

În 1896 Lumière face faimosul *Dărâmarea unui zid* (în care vedem un perete dărâmat de câțiva lucrători refăcându-se ca prin farmec din molozul lui). Trucajul este singurul element de limbaj cinematografic pe care îl găsim în filmele cineastului.

Dacă travellingul constituie o descoperire a Casei Lumière, panoramicul este exersat pentru prima oară în *Panorama Senei* (Méliès – 1899). Travellingul i se datorează lui **Alexandre Promio**, operatorul trimis de Lumière în Italia pentru a realiza *Canale Grande la Veneția* – 1896. Promio amplasează camera pe o gondolă, panoramicul său înfățişând Puntea Suspinelor, Palatul Dogilor şi alte monumente ale oraşului. Această mişcare de aparat este ceea ce toți istoricii cinematografului numesc un „travelling spontan", realizat empiric, spontan, pentru că nu avem de-a face cu o mişcare construită anume, ci pur şi simplu cu fixarea aparatului de luat vederi pe un suport mobil. Pe urmele lui Promio, mulți operatori ai firmei Lumière – şi de îndată tot atâția operatori englezi şi americani – vor realiza aceste travellinguri – care nu-şi merită numele – cu ajutorul trenului, tramvaiului, telefericului etc. Lui Méliès i se atribuie un fals travelling prezent în *Omul*

cu capul de cauciuc – 1901, unde efectul vizual echivalează cu efectul unui travelling înainte.

Paralela care se poate stabili între Lumière şi Méliès vizează şi alte planuri. De pildă, orientarea spre anumite genuri cinematografice. Grosul operei lui Lumière este constituit din „vederi", partea esențială a operei lui Méliès este alcătuită din feerii, basme, legende. Fiecare dintre ei încalcă, totuşi, şi granițele altor teritorii. Lumière poate fi socotit întemeietorul comediei cinematografice. Programul prezentat la Salonul Indian conținea şi o scurtă bandă intitulată *Stropitorul stropit* – o minusculă anecdotă pusă în imagini, inspirată dintr-un gag de bandă desenată. Lumière îşi va consolida locul de inițiator al filmului comic cu *Cârnățăria mecanică* – unde vedem un porc intrând într-o ladă şi ieşind din ea, pe partea opusă, sub forma unei ghirlande de cârnați – şi cu *Falsul olog,* arhetip al unui gag reluat de nenumărate ori. Unijambistul care cerşeşte e, de fapt, aşa cum aflăm când polițistul îl ia la întrebări, un simulant, zbughind-o iepureşte cu cele două picioare sănătoase pe care le are.

Sub influența lui Méliès, Lumière va face aşa-numitele vederi fantasmagorice – prilej de exersare pe scară largă a trucajului (*Ispitele Sfântului Anton*), după cum nu va ocoli nici filmele de inspirație istorică, într-o lungă serie care începe încă din 1897 (*Moartea lui Robespierre, Nero încercând otrăvurile pe sclavi*).

La rândul lui, Méliès oscilează între ficțiune şi surogatul de documentar. În zona filmului de ficțiune, o piesă dintre cele mai reprezentative rămâne *Călătoria pe lună,* inspirat de Jules Verne şi Wells. Acest

film constituie *actul de naştere al science fiction-ului* şi rămâne una dintre cele mai convingătoare dovezi ale instinctului spectacular al cineastului, ca şi proba inventivității lui plastice (candoarea soluțiilor figurative de aici l-a făcut pe Mitry să apropie filmul de pictura lui Rousseau Vameşul şi să spună că Méliès încearcă să concretizeze imaginarul infantil, cu alte cuvinte, aşa cum îl înțeleg copiii).

Surogatul de documentar e reprezentat de aşa-numitele *actualități reconstituite,* destinate, ca şi reportajele lui Lumière, să aducă pe ecran evenimente extrem de fierbinți din actualitatea imediată. Méliès se consacră actualităților reconstituite încă din 1897, când realizează *O bătălie navală în Grecia* şi *Explozia cuirasatului Maine în portul Havana.* Acest ultim film este o reconstituire a unui război hispano-american pentru Cuba, incluzând filmări realizate printr-un acvariu pus între aparatul de luat vederi şi decor. (Ştafeta va fi preluată, un an mai târziu, de americani. În 1898, ***Edwin Hill Amet*** consacră un film bătăliei din portul Santiago, moment din acelaşi război hispano-american. În *Bătălia de la Santiago,* pe urmele lui Méliès, foloseşte machetele, dar machete perfecționate, acționate printr-un dispozitiv electric de natură să permită explozia sau scufundarea miniaturalelor vase de luptă).

La reportajul simulat, Méliès revine în 1899 cu *Afacerea Dreyfus* – aici reconstituirea se bazează pe fotografiile de la proces apărute în presa vremii (procesul încă nu se încheiase) şi conține, ca expresivitate poate voluntară, un scurt tablou în care mulțimea din sala tribunalului vine spre camera de

luat vederi din planul de profunzime al spațiului pentru a ieşi din cadru pe o parte şi pe cealaltă parte a ei.

Punctul culminant al actualităților reconstituite pe care ni le-a lăsat Méliès va fi *Încoronarea Regelui Eduard al VII-lea* (1902). În seria actualităților reconstituite pe care le-a realizat Méliès, filmul ocupă un loc aparte. *A fost turnat şi prezentat publicului înainte ca evenimentul real să se fi consumat.* Avem de-a face cu o reprezentare pur fictivă a ceea ce urma să se întâmple. O reprezentare acceptată de public, căci acesta ştia din presă că niciun operator de film nu căpătase dreptul de a înregistra pe peliculă încoronarea. Marele succes comercial al filmului vine să vorbească despre puterea de fascinație a formulei bizuită pe promptitudinea cu care cinematograful răspunde foamei de realitate a spectatorului. Izbânda lui Méliès se datorează unei relativ riguroase refaceri a ceremonialului şi a locului unde acesta se va petrece. Ceremonia încoronării e supraveghează la turnare de maeştrii de ceremonie ai Curții engleze sosiți de la Londra. Costumele şi accesoriile sunt de o extremă fidelitate, iar decorul filmului – un colț din catedrala Westminster – respectă scrupulos topografia şi înfățişarea vizuală a spațiului. Această fidelitate e rodul documentării minuțioase pe care o întreprinde Méliès, căci cineastul face schițe la fața locului.

Un alt unghi din care poate fi operată comparația între Lumière şi Méliès e cel al contribuției pe care cei doi cineaşti o aduc la fixarea patrimoniului tehnic al noii arte. Lumière se alătură lui **Auguste Baron** şi lui **Raoul Grimoin-Sanson** în şirul precursorilor

sistemelor de format lat şi panoramic, cu cercetările din anii 1896 – 1900.

Prima victorie o va înregistra peste 11 ani **Filoteo Alberini**, cel care brevetează o cameră pentru filmări panoramice pe o *peliculă de 70 mm.* (Alberini semnează primul film de ficțiune din istoria cinematografului italian – *Luarea Romei* – 1905).

Lumière e preocupat şi de cinematograful *stereoscopic (relief).* În 1900 obține brevetul pentru filme în relief, bazat pe sistemul anaglifelor. În anii '30 va reveni asupra acestui pariu, fără a-l câştiga însă, căci cinematograful preconizat de părintele noii arte vădeşte insuficiențe tehnice grave şi se izbeşte de dificultatea echipării sălilor cu aparatură pentru acest procedeu. La rândul lui, Méliès inaugurează în actualitățile lui reconstituite folosirea machetelor, idee împrumutată din spectacolul de teatru (*O bătălie navală în Grecia* – 1897). În acelaşi an, o suită de patru filme, în frunte cu *Paulus cântând,* constituie o dublă premieră: pe de-o parte, ele semnalizează nevoia sonorului, iar pe de altă parte reprezintă primele filme realizate cu lumină artificială.

Obsesia sonorului, ca dimensiune firească a spectacolului cinematografic, e mai veche. O dovedesc tentativele americanului **W. K. L. Dickson**, autorul, în 1889, al unei benzi pentru Kinetograf la a cărei proiecție se foloseşte fonograful. Ideea va fi exploatată, zece ani mai târziu, de **Ferdinand Zecca** în *Mutul meloman.* E o soluție tehnică iluzorie şi multă vreme cinematograful se va legăna în iluzia că restituirea sunetului trebuie să se facă prin cuplarea aparatului de proiecție cu un aparat acustic. Cercetările privind sonorul vor intra în impas.

Soluția reală a problemei va fi preconizată de **Eugène Augustin Lansk** – înregistrarea fotoelectrică a sunetului, brevetată în 1908 în Marea Britanie, unde lucrează inginerul francez, aplicată cu titlu de experiment în 1910. Înregistrarea fotoelectrică a sunetului are însă ghinionul de a nu părăsi spațiul laboratorului şi aceasta din motive exclusiv financiare. De epocala invenție a lui Lansk îşi vor aminti americanii peste ani şi ani – 1927 – când va apărea *Cântărețul de jazz* al lui **Alan Crosland**, cu **Al Jolson**, o vedetă de pe Broadway.

Soluția încercată de Méliès, o soluție primitivă, poartă pecetea stării nebuloase, contradictorii, ezitante, a încercărilor de la 1897. Toate cele patru filme sunt înregistrări pe peliculă ale unor cântece mimate în fața camerei de către Paulus, cântăreț la modă. În proiecție, el le interpreta stând în spatele ecranului. În aceeaşi serie, Méliès inovează eclerajul. *Paulus cântând* şi celelalte filme experimentează folosirea luminii artificiale care, cu fluctuațiile de rigoare, se va generaliza după 1912. Fluctuații de rigoare înseamnă utilizarea, numai în cazuri speciale, a luminii electrice. Cu începere din 1905, Studioul Gaumont (studio cu pereți opaci, dar cu acoperiş de sticlă) aplică iluminarea artificială doar în cazul filmărilor efectuate în zilele fără soare. După 1912, iluminarea electrică încetează treptat să fie un simplu adjuvant (în sensul că ea este un mijloc de a face mai puternică lumina naturală atunci când aceasta se dovedeşte insuficientă). Până în 1912, lumina artificială se întrebuințase numai în cazuri speciale, pentru obținerea unor efecte ca focul din şemineu sau clarul de lună, atunci când nu

funcționase ca mijloc ajutător al luminii solare. Adoptarea pe scară largă a iluminării artificiale se datorează, aproape simultan, cinematografului francez (Gaumont) şi american (mai ales filmele Edison şi Vitagraph); ştafeta va fi preluată de danezi la scurt timp şi cu succese de ordin estetic.

Spre 1906, cinematograful mondial dă semne incontestabile de înnoire. Méliès, a cărui puternică influență se exercitase până la mijlocul primului deceniu al secolului nu numai în Franța, ci şi peste hotare, rămâne fidel formulei care îi adusese succesul. De la an la an, producția de la Star Film, tributară stereotipiei, devine anacronică. Cinematograful descoperise alt drum.

Pentru Méliès, noua artă constituie o dublă invitație:
– a teatrului, în ceea ce priveşte organizarea spațiului
– a picturii, în ceea ce priveşte gândirea imaginii.

Linia aceasta se va prelungi în chip nefast şi din ea vor deriva producțiile societății autohtone ***Le Film d'Art*** şi cele mai multe dintre filmele istorice italiene. În paralel, câştigă teren o altă înțelegere a noii arte propusă de pionierii englezi ai filmului din aşa-numita „**Şcoală de la Brighton**", precum şi de inițiatorii cinematografului american. Pentru ei, remarcă Mitry, cinematograful e un limbaj narativ, o artă a povestirii interesată de lanțul evenimențial, de expansiunea în timp şi în spațiu a întâmplărilor povestite.

ŞCOALA DE LA BRIGHTON

Termenul acesta, folosit de mulți istorici de film, este lipsit de rigoare. Cu filmele cineaştilor britanici de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi primele decenii ale secolului XX avem cel mult o grupare al cărei liant relativ îl reprezintă lucrări de atelier, nicidecum o mişcare întemeiată pe puternice afinități ideologice şi expresive susținute de texte programatice.

Principalii reprezentanți, **George Albert Smith** şi **James Williamson** îşi desfăşoară activitatea la Brighton, localitate intrată în istoria cinematografului britanic datorită lui William Friese-Greene. Punctul comun între Smith şi Williamson rămâne pasiunea pentru fotografie. Smith era specialist în portrete, Williamson in peisaje.

Această formație face ca inițiatorii şcolii de la Brighton să pornească de la început cu un mare avantaj. Ei scapă de constrângerile mişcării scenice, de circumscrierea spațiului. Filmarea în *plein-air*, intuirea plenitudinii spațiului real conferă încă din start o anumită pregnanță realistă, filmele de la Brighton individualizându-se în raport cu experiența lui Méliès.

Inițial, Smith şi Williamson nu fac decât să prezinte spațiul; într-un al doilea moment, eliberând camera din imobilitate, ei îl vor explora.

Iată de ce filmele şcolii contează ca un pas esențial spre descoperirea cinematografului ca o artă narativă interesată de relatarea unui lanț evenimențial. La Méliès, invenția dramatică se consumase în termenii unei scrieri cinematografice de sorginte teatrală. Smith şi Williamson îşi încep cariera cinematografică cu ideea de a exploata în noua artă avantajele fotografiei. Smith, de pildă, realizează o suită de scurte filme, lucrate în prim-planuri; seria se intitulează *Expresii faciale umoristice* şi înfățişează mici jocuri microfizionomice în prim-planuri care constituie, de fapt, doar simple măriri de detaliu, de tip fotografic: prim-planul ca unealtă fundamentală a expresiei cinematografice, ca parte componentă a fazei de montaj, participând la dialectica acesteia nu apare decât la Griffith.

Cu începere din 1900, *Expresiile* înfățişează fie două femei care pălăvrăgesc la o ceaşcă de ceai (*Scandal la o ceaşcă de ceai)*, fie doi bătrâni împătimiți de jocul de cărți (*O partidă de cărți*), o ceartă între doi politicieni (*Discuție politică*) sau o bătrână care vâră ața în ac (*Bunica şi acul*).

De la cultivarea prim-planului, Smith ajunge relativ repede la intuirea montajului. Primele încercări se slujesc de planul detaliu şi de planul general, acesta din urmă având unica menire de a justifica prim-planul. În *Ceea ce se vede printr-un telescop* – 1901 – Smith prezintă un bătrân care priveşte o tânără pereche pe o bicicletă. Fetei i s-a desfăcut

şiretul, şi-l leagă, iar bătrânul vede piciorul fetei folosindu-se de un telescop.

În filmele imediat următoare, Smith renunță la acest pretext al planului general. În *Micul doctor* vedem câțiva copii care se joacă cu o pisică. Ei fac pe doctorii şi dau animalului un medicament. În prim-plan ni se înfățişează capul pisicii care bea dintr-o lingură laptele în care s-a pus medicamentul. Schimbarea de încadratură ține de intuirea ideii de narațiune cinematografică. Montajul se conexează din ce în ce mai mult cu relatarea unei întâmplări. *Micul doctor* va fi urmat ca „model narativ" de către colegii de generație ai cineastului, cum ar fi Williamson cu *Atacarea unei misiuni în China* – 1901. Este povestea unui misionar şi a familiei lui, atacați în timpul răscoalei boxerilor şi salvați în final de un grup de marinari. Aici întâlnim ceea ce se va numi montajul paralel, bizuit pe surprinderea simultaneității în timp a două acțiuni – atacarea misiunii şi venirea marinarilor spre locul asediat.

Tot acest film al lui Williamson încearcă şi un alt lucru important: mizanscena în profunzimea cadrului; actorii nu mai evoluează acum exclusiv lateral.

La alți reprezentanți ai şcolii întâlnim o remarcabilă intuire a mişcărilor de aparat, cum ar fi la **Alfred Collins** cu *Căsătorie în automobil* – 1903. Aici există combinații de travellinguri şi de panoramice, unele subiectivizate, atribuite unuia sau altuia dintre personaje, în speță urmăritul şi urmăritorul, şi nu naratorului, ca observator al acțiunii descrise pe ecran. Folosirea mişcărilor de aparat subiective se corelează cu subiectivizarea unghiului de filmare.

Robert William Paul produce în 1896 *Soldatul curtezan*, socotit capul de serie al şcolii, prototipul comediei britanice. De-a lungul timpului, într-un interval relativ scurt, comedia britanică dobândeşte o notă originală datorită stăpânirii tehnicii burlescului iniţiată de americanul **Wallace Mac Cutcheon**.

În 1906, R. W. Paul filmează *Automobilistul* în care întâlnim procedee esenţiale ale burlescului, de la cursa-urmărire la metamorfoza obiectului, precum şi o inventivitate comică, o ştiinţă a distribuirii gagului şi un instinct al ritmului care i-au făcut pe mulţi istorici de film să socotească filmul un fel de prefigurare a stilului sennettian. O maşină striveşte un poliţist, e urmărită de o ceată de poliţişti, automobilul trece printr-un bar înţesat de clienţi, se caţără pe faţada unei clădiri, zboară pe deasupra acoperişurilor caselor din oraş, face o tură pe inelul lui Saturn, aterizează din cosmos direct într-o sală de tribunal, se transformă pe neaşteptate într-o şaretă atunci când urmăritorii sunt gata să-l prindă şi redevine automobil în clipa în care poliţiştii renunţă la urmărire.

Alături de comedie, filmul de acţiune rămâne o arie în care cineaştii englezi se afirmă din nou ca predecesori ai americanilor.

După *Atacarea unei misuni în China*, alte două filme jalonează fundamental progresul formulei:

Jaf îndrăzneţ în plină zi – 1903 – realizat de **Frank Mottershaw** istoriseşte urmărirea unui bandit pe acoperişurile clădirilor şi, mai ales, într-un tren pe care răufăcătorul izbuteşte să-l ia în ultima clipă. Acest film este considerat tipic pentru naraţiunea de aventuri, implicând suspansul, înţeles ca „dilatarea unei aşteptări" (Hitchcock), ca răspuns la întrebarea „Răufăcătorul va fi prins sau nu?"

Salvată de Rover – 1905, regizat în colaborare de către **Cecil Hepworth**, este povestea unui copil furat de o cerşetoare şi regăsit de câinele familiei, poveste plină de ritm.

Ambele filme au această calitate: precizia ritmului, o calitate derivată din accentul pus pe acţiunea fizică, o calitate extrem de preţioasă deoarece se opune teatralizării.

Cinematograful britanic poate fi considerat leagănul documentarului ştiinţific. Ponderea documentarelor ştiinţifice de valoare produse ne îndrituieşte la această consideraţie.

Pionierul britanic al filmului ştiinţific este **Martin Duncan,** ale cărui experimente încep încă dinainte de 1900. În 1903 el lansează două serii de documentar ştiinţific, *Istoria naturii* şi *Lumea nevăzută*, sub deviza *Natura pe scenă*. Seriile sunt produse de firma *Charles Urban* fondată în 1902. Documentarele seriilor sunt documentare de divulgare ştiinţifică, de vulgarizare, adică de popularizare.

Cealaltă mare direcţie a documentarului ştiinţific, direcţia **documentarului de cercetare**, de investigare, este reprezentată de **Frank Percy Smith**, autor – 1900 – al filmului *Naşterea unei flori*.

Documentarul britanic explorează, după modelul producţiilor Lumière, şi alte zone, cea a reportajului social-politic şi cea a filmului geografic, a filmului de călătorie, a documentarului etnografic.

În privinţa documentarului social-politic, contribuţia de prim ordin rămâne cea a lui **Joseph Rosenthal**, considerat primul corespondent de front

specializat. În 1900, Rosenthal filmează episoade din războiul cu burii, în acelaşi an înregistrând pe peliculă şi executarea lui Li Tang, una din căpeteniile manciuriene ale revoltei boxerilor, iar patru ani mai târziu filmează *Atacarea convoaielor japoneze* în cursul războiului ruso-nipon.

Documentarul geografic şi cel etnografic au ca centru compania Urban, operatorii ei răspândiţi în Franţa, India, Elveţia, Canada… punându-şi filmele sub deviza „vă aducem universul în faţa ochilor!".

În câmpul filmului de acţiune, demersul inovator este exprimat de *Maria Martin sau asasinatul de la ferma roşie* – 1899 – regizat de Cricks şi Martin şi produs de Hepworth. Cu acest film se inaugurează drama senzaţională inspirată de faptul divers, trasă din cronica judiciară. Este o noutate într-o producţie dominată de feerie, de comedie şi de actualităţi reconstituite.

Elementul cronicăresc nu se dezvoltă aici în termenii reconstituirii scrupuloase a întâmplării, cum se întâmplă în actualităţile reconstituite, ci e doar sâmburele unei naraţiuni în care intervine invenţia, o naraţiune fascinată de senzaţional. Acest gust pentru senzaţional se va regăsi în toată drama şi melodrama continentală, mai ales în filmele produse de Ferdinand Zecca pentru firma Pathé, după cum exploatarea elementului senzaţional cu rădăcină reală va exista pe scară largă şi în cinematograful american.

PIONIERI AI FILMULUI AMERICAN: EDWIN S. PORTER ŞI STUART BLACKTON

Edwin S. Porter, figura fundamentală a primei generaţii de pionieri americani ai filmului, realizează peste şase sute de filme între 1902 şi 1910, pentru a nu mai pune la socoteală numeroasele imagini cu caracter documentar pe care le semnează ca operator al firmei Edison până în 1902.

Cineastul începe să conteze în istoria limbajului cinematografic cu *Viaţa unui pompier american* (1902). Originea filmului rămâne controversată, căci Terry Ramsaye, de pildă, spune că modelul urmat de Porter este reprezentat de primele imagini documentare autohtone consacrate goanei pompierilor spre locurile incendiilor, în timp ce un alt istoric de autoritate, Lewis Jacobs, consideră că regizorul american asimilează principala învăţătură a filmelor lui Méliès – legarea scenelor într-o anumită succesiune pentru a articula o povestire.

Viaţa unui pompier american (1902) foloseşte, pe de-o parte, materiale filmate anterior (filme din stocul firmei Edison) şi materiale turnate în mod special. Înglobarea cadrelor preexistente face din

Porter un strămoş al *filmului de montaj* sau, cum i se mai spune, *filmul de compilație.*

Aflat în posesia planurilor din vechile filme de la Edison, Porter caută un pretext dramatic pentru a asigura organizarea diverselor scene pe care le alesese. Pretextul e primitiv: mama şi copilul aflați într-o casă incendiată sunt salvați de către o bravă echipă de pompieri. Ceea ce constituie un element dintre cele mai prețioase în perspectiva limbajului cinematografic este descoperirea posibilității de a se crea pe ecran un timp al acțiunii, altul decât cel presupus de desfăşurarea ei în realitate. Acest efect constituie rezultatul combinării mai multor scene, al organizării scenelor printr-o alternanță de natură să implice *elipsa*. Realizarea continuității dramatice a evenimentului şi practicarea non-coincidenței dintre timpul cinematografic şi timpul real îi va îndreptăți pe mulți istorici ai cinematografului mondial să socotească *Viața unui pompier american* întâiul film povestit în termeni dramatici pe care îl înregistrează noua artă, aşa cum remarcă, de exemplu, Mitry.

Înțelegând că relaționarea încadraturilor poate modifica semnificația conținută de cadrele luate separat, Porter anticipează ideea de montaj, intuiție similară celei întâlnite în filmele Şcolii de la Brighton.

Atacul trenului (1903) va înainta pe acest drum. Aici, Porter practică montajul paralel, descoperit, spun unii istorici, de către el însuşi, preluat, zic alții, de la Williamson. Povestirea aventuroasă din *Atacul trenului* e susținută şi de prezența mişcărilor de aparat. E vorba de panoramice, cum este bunăoară acea mişcare care arată caii în aşteptarea bandiților.

Mişcările de aparat nu au însă, cu excepția celei amintite, o relevanță dramatică. Va trebui să aştep-tăm filmele griffithiene pentru ca ele să capete o încărcătură dramatică sau analitic psihologică.

Gama de mijloace cinematografice la care recurge Porter rămâne săracă. Filmul se compune practic din planuri generale, cu excepția unuia singur: planul care înfățişează portretul eroului principal ațintind spre public revolverul, un fel de prim-plan. Acest plan nu îndeplineşte nicio funcționalitate estetică de vreme ce nu are un rol ferm în economia ansamblului. Planul putea fi mutat, după placul directorilor de săli de cinematograf, de la începutul la sfârşitul filmului sau invers, aşa cum ştim dintr-o scrisoare adresată de Porter distribuitorilor, prin care le acorda libertatea acestui demers. Planul nu există în film decât în virtutea ideii de a atrage atenția spectatorului şi nu e decât o simplă curiozitate.

Căutările de montaj ale lui Porter continuă, nuanțându-se în *Fostul ocnaş* şi în *Cleptomana,* ambele din 1905. Dacă rudimentele de montaj din *Viața unui pompier american* şi *Atacul trenului* implică numai planul denotației, dacă montajul din aceste filme nu are decât țelul de a comunica sensul narativ, dacă aceste montaje sunt pur vehiculare, montajele din *Fostul ocnaş* şi *Cleptomana* încearcă o primă explorare a planului conotativ. Altfel spus, montajul va fi convocat aici pentru a introduce sensuri estetice suplimentare, în speță sensuri figurate, dincolo de sensul prim – cel dramaturgic, cel epic.

În *Fostul ocnaş* se operează punerea în comparaţie a două realităţi: existenţa mizeră a fostului puşcăriaş şi traiul prosper al industriaşului care refuzase cândva să-l angajeze pe ocnaşul ieşit din temniţă. Sunt înfăţişate alternativ culcuşul sărăcăcios al fostului ocnaş şi odaia somptuoasă a industriaşului. Conotaţia se cristalizează aici într-o figură retorică, uşor de identificat: *antiteza*.

Cleptomana alătură două destine prin intermediul aceluiaşi gest: furtul. O doamnă din lumea bună e prinsă furând dintr-un magazin, acelaşi lucru întâmplându-se şi cu o femeie sărmană. Amândouă sunt aduse în faţa justiţiei. Doamna din lumea bună este considerată inocentă, căci suferă, pasămite, de o boală – cleptomania – în timp ce femeia săracă, cea care furase un codru de pâine pentru copilaşul ei înfometat, e trimisă la închisoare. Epilogul filmului înfăţişează statuia justiţiei, pe un talger al balanţei fiind aruncat un săculeţ cu bani, iar pe celălalt o bucată de pâine. Talgerul cu aurul atârnă mai greu. Năframa de pe ochii femeii care întruchipează justiţia cade şi atunci spectatorul vede că întruchiparea aşa-zisei „imparţialităţi judiciare" nu are decât un ochi cu o privire aţintită lacom spre bani. Conotaţia se concretizează finalmente într-o figură tot atât de uşor de identificat: *alegoria*.

Dincolo de contribuţia adusă la îmbogăţirea limbajului cinematografic, Porter apare ca iniţiatorul unor genuri cinematografice care vor avea o mare pondere în evoluţia filmului american şi apoi a filmului universal.

Atacul trenului inaugurează westernul. El schiţează câteva dintre atributele structurale ale genului, ca de pildă:

– maniheismul personajelor
– unul dintre spaţiile predilecte – sala de dans cu o atmosferă de saloon
– caracterul dinamic, nervos al povestirii
– gustul pentru peisaj (preponderenţa *plein air*-ului în filmul lui Porter e explicată adeseori ca un reflex al cinematografului britanic, dar în acelaşi timp trebuie să nu uităm că *Atacul trenului* derivă dintr-o piesă tipică pentru literatura westernului, dintr-o „dramă de frontieră" reprezentată, cum era obiceiul, de către o trupă ambulantă.

Marele jaf al băncii (1904) rămâne prototipul filmului de gangsteri, un alt gen pe care cinematograful american îl va frecventa din plin. În acest demers, Porter are în faţă modelul britanic cu accentul pe care acesta îl pusese pe suspansul peripeţiilor, după cum regizorul american încearcă să fixeze şi nota locală a atmosferei. Ştafeta va fi preluată repede şi Griffith, de exemplu, va realiza în 1911 *Muschetarii din Pig Alley.* La rândul lui, westernul fusese continuat de numeroşi cineaşti, de la Frank Boggs – descoperitorul lui Tom Mix – la Thomas Harper Ince, deopotrivă regizor şi producător, cel care clasicizează genul.

Un alt deschizător de drum este **James Stuart Blackton** – regizor şi supervizor al producţiei de la Vitagraph, firmă fondată în 1898. Blackton rămâne iniţiatorul animaţiei *bi* şi *tridimensionale,* al animaţiei *plane* şi al celei *în volum,* cum li se mai spune.

El are ideea de a realiza un film compus în întregime din desene succesive, fotografiate imagine cu imagine. Descoperirea acestei tehnici de filmare se produce în 1906, când Blackton realizează *Înfățișările umoristice ale unui chip nostim* şi *Stiloul magic,* lucrat un an mai târziu. Cele două filme semnează actul de naştere al desenului animat.

Tot în 1907, *Casa bântuită de stafii* inaugurează o latură a animației tridimensionale – animația de obiecte. Aici vedem un cuțit miraculos care acționează singur, mobile care se deplasează ca prin farmec, toată această deviere spre fantasmagoric, similară celei operate în filmul de ficțiune de feeriile lui Méliès, punând piatra de temelie a unei noi practici cinematografice în care legea fundamentală rămâne dezlănțuirea fără margini a imaginației. Ştafeta va fi preluată, atât în desenul animat cât şi în imaginea tridimensională, de către Émile Cohl, părintele animației franceze şi europene, cel care va descoperi pe cont propriu secretul filmării „imaginii cu imagine" (numită în epocă, datorită filmelor lui Blackton, „mişcare americană") şi care va institui, ca principiu fundamental al animației, *transformismul* – permanenta metamorfoză a liniei şi a formei, principiu de natură să îndepărteze desenul animat de imitarea graficii şi, în ultimă instanță, să întărească autonomia expresivă a animației. Wallance McCutcheon e părintele burlesculuisau, cum i se mai spune acestei formule de comic, *slapstick*. La firma Biograph, McCutcheon strămută o serie de sugestii din spectacolul de music-hall care îl atrăsese până la descoperirea noii arte. În primul rând, comicul iscat de travestire. Alături de acest

izvor, burlescul va exploata şi elemente oferite de Commedia dell 'Arte – personajul înțeles ca mască, altfel spus, personajul energic tipizat, văzut în lumina unei unice note caracterologice fundamentale – precum şi de spectacolul de circ (alergarea celor doi clovni în arenă, procedeu comic din care derivă cursa de urmărire pe care o ştim din întreaga istorie a burlesculuI, mai ales din filmele produse de **Mack Sennett**). Mack Sennett, deopotrivă regizor şi producător, întemeietorul în 1912 al companiei Keystone, adevărat centru de iradiere al burlesculuI, rămâne cineastul care clasicizează burlescul. Lui i se datorează, de asemenea, descoperirea comicului de distrugere provenit dintr-o dublă sursă: cea a music-hall-ului anglo-saxon şi cea a reprezentațiilor de circ, varianta cea mai cunoscută a acestui tip de comic fiind „bătaia cu tarte cu frişcă", intuiția gagului legat de prezența obiectivului, precum şi tehnica dezvoltării gagului de avalanşă (sau de „reacții în lanț"). Cultivarea gagului fizic, violent, exersarea cursei de urmărire, variațiile comice produse pe tema raportului dintre personaj şi obiect – toate aceste caracteristici ale burlesculuI se asociază cu ideea de ritm vivace, chiar frenetic şi ele vor constitui învățămintele esențiale asimilate de şcoala sennettiană. Filmul reper e *Călătoria prin mica publicitate* – 1904 – unde întâlnim cursa de urmărire – o cursă încă mecanică, altfel spus încă lipsită de un substrat psihologic, de o motivare datorată psihologiilor individuale, aşa cum afirma Jean Mitry. În burlesc, motivația psihologică va apărea în anii '20, mai ales datorită lui Chaplin.

EVOLUȚIA CINEMATOGRAFULUI FRANCEZ PÂNĂ LA PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

Evoluția cinematografiei franceze în primul deceniu al secolului XX ascultă de tendința spre diversificare expresivă prezentă în câteva arii distincte reprezentate de producția unor companii de prestigiu cum sunt: **Pathé, Gaumont, Éclair** şi **Le Film d'Art.**

Pathé, întemeiată în 1896 de către cel care avea să fie supranumit *Napoleon al cinematografului,* **Charles Pathé**, înregistrează până în 1896 o progresivă întărire a structurii ei comerciale, a armăturii ei tehnice şi economice. Până la această dată, Pathé construieşte un studio în Montreuil, o fabrică de peliculă la Vincennes şi un laborator la Joinville. Curând, filmele cu sigla cocoşului galic vor domina nu numai piața indigenă, contribuind la falimentarea casei Star Film a lui Méliès, ci şi piața externă, în primul rând cea americană. Astfel, în anul 1910, Pathé are peste 20 de filiale deschise în străinătate.

Producția de la Pathé poate fi înfățişată ca o arenă în care epigonismul se confruntă cu tendința spre originalitate. Imitația se observă lesne în zona feeriilor (unde, pe urmele lui Méliès, se exploatează trucajul) şi în sfera actualităților reconstituite (unde

punctul de referință rămâne tot autorul *Procesului Dreyfus).* Dintre actualitățile reconstituite datorate lui Pathé se detaşează *Revolta de pe crucişătorul Potiomkin,* realizat în 1905 de **Lucien Nonguet** şi produs de **Ferdinand Zecca.**

Revolta de pe crucişătorul Potiomkin e reținut în istoria elaborării limbajului cinematografic pentru prezența câtorva panoramice. Altfel, el suferă de toate viciile teatralismului, întocmai ca reportajele simulate ale lui Méliès.

În sfârşit, mimetismul se întâlneşte şi în câmpul comediei, unde modelele urmate sunt cel englez şi cu osebire cel american, în varianta burlescului.

Efortul de originalitate al firmei se vădeşte în cultivarea dramelor aşa-zis realiste, numite în catalogul societății „scene dramatice sau realiste". Orientarea spre acest filon tematic şi, în acelaşi timp, spre o formulă cinematografică inedită în contextul local, se datorează lui Zecca, nu numai ca producător, ci şi ca regizor.

Zecca semnează în această dublă calitate:

– *Povestea unei crime – 1901*
– *Victimele alcoolismului – 1902*
– *Apaşii din Paris – 1905*
– *Incendiatoarea – 1905*

Scenele dramatice sau realiste amestecă senzaționalul cu pitorescul, melodrama crâncenă cu vagi reminiscențe din literatura naturalistă (de pildă, *Victimele alcoolismului* încorporează două – trei sugestii din *Cârciuma* lui Zola), exploatează efectele tari şi gustul pentru elementul sanguinar.

Aceste filme reprezintă trăsătura de unire dintre prima încercare de a cultiva drama şi melodrama

senzațională, încercare operată de englezi, şi filmele lui **Victorin Jasset** şi **Louis Feuillade**, cei doi cineaşti francezi care cultivă gustul pentru aventura criminală, primul, în serialele de aventuri realizate pentru firma Éclair, cel de-al doilea, în foiletoanele, tot de aventuri, realizate pentru firma Gaumont.

Din această clipă, cinematograful mondial se va năpusti, pur şi simplu, asupra acestei mine inepuizabile de subiecte cu succes comercial garantat încă din start, astfel încât asistăm la lansarea unor veritabile serii cum e, de pildă, *Viața aşa cum e* a lui **Feuillade** sau *Scene din viața reală* a lui **James Stuart Blackton**. Unele filme din suita acestor istorii năprasnice prezintă interes şi-n planul limbajului cinematografic.

Victimele alcoolismului, bunăoară, foloseşte, în parte, recuzită reală. Mai toate filmele lui Ferdinand Zecca întrebuințează insertul (lui Zecca i se atribuie, în Franța, această inovație, dictată în ultimă instanță de încercarea de a face față exigențelor unei narațiuni mai complexe); în cinematograful american, cel care introduce intertitlul (insertul sau didascalia) este **Edwin Stanton Porter** – cu *Coliba unchiului Tom,* 1903 –, lucru ştiut astăzi cu precizie.

Povestea unei crime conține o noutate impresionantă: juxtapunerea prezentului şi a trecutului în cuprinsul aceluiaşi cadru. Păzit de un gardian, un condamnat la moarte se află în celulă. Adoarme şi visul său, rememorarea şirului de evenimente care l-au împins la delincvență, apare vizualizat într-o imagine aflată deasupra patului în care se află eroul. Avem de-a face cu încastrarea unei imagini într-o altă imagine. Soluția este explicată de majoritatea

istoricilor cinematografului francez ca un ecou al montărilor de teatru simultaneiste, una dintre îndrăznelile teatrului francez de la cumpăna secolelor.

Acelaşi procedeu îl întâlnim şi în filmul lui **Alf Sjöberg** – *Domnişoara Iulia,* pentru ca procedeul, stăpânit de o mână de maestru, să apară şi în *Fragii sălbatici* al lui **Ingmar Bergman**.

Soluția lui **Zecca** rămâne interesantă şi dintr-un alt motiv. Oniricul capătă o colorație premonitorie – visul eroului se încheie cu imaginea ghilotinei căzând, după care vedem sosirea plutonului de temniceri care îl vor conduce pe condamnat la eşafod. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu încercarea de a conjuga flash-back-ul cu flash-forward-ul, de vreme ce visul se sfârşeşte cu o anticipare.

Producția Casei Gaumont, marea rivală a firmei Pathé, se împarte în genurile şi formulele tradiționale ale vremii: de la drama sentimentală, unde înregistrăm tentative, mai numeroase şi mai robuste decât cele ale lui Pathé, de a conferi o anumită consistență realistă spațiului prin folosirea obiectului real, la comedia cu trucaje în care excelează **Alice Guy**, prima *regizoare* din istoria cinematografului. Punctul original al producției Gaumont e reprezentat de descoperirea, în context european, nu mondial, a animației, descoperire datorată lui **Émile Cohl**.

Cohl experimentează deopotrivă desenul animat, cartoanele decupate, filmul de păpuşi şi animația de obiecte. Cineastul are o bună intuiție a întrebuințării materialului, fie în sensul exploatării calităților lui, fie în acela al sfidării acestora. Ne-o arată, printre altele,

filmele realizate cu ace, bețe de chibrit sau gravuri alese din vechi albume. Nu mai puțin, Cohl pune la punct tehnicile mixte. De pildă, *Fantasmagorie,* lucrat în 1907, apărut pe ecrane în 1908, combină desenul animat şi cartoanele decupate, iar *Binetoscopul* (1910) asociază desenul animat cu actorul în carne şi oase. Intuiția vizionară a părintelui animației europene e confirmată şi de practica desenului animat.

Cu aceeaşi pană, Cohl exersează transformismul, neîntrerupta metamorfoză a liniei şi a formei, o linie de un grafism incisiv, o formă decisă, energic compusă. Principiul transformismului îi îngăduie lui Cohl gaguri de o anumită ingenuitate, nu lipsite de savoare.

Microbii veseli (1909) ne arată transformarea personajelor umane în personajele zoomorfe. O soacră, bunăoară, se preschimbă într-un papagal, căci ea este cicălitoare (ca orice soacră) şi limbută.

Transformismul, mijlocul esențial prin care Cohl se eliberează de sub tutela graficii de revistă ori de bandă desenată, face din autorul francez un anticipator al unei întregi linii din evoluția animației mondiale, acea linie la care se referea **McLaren** atunci când spunea că animația „nu este arta desenelor însuflețite, ci arta însuflețirii desenelor".

Cohl, după ce acordase producției de la Gaumont privilegiul întâietății în exploatarea posibilităților expresive ale animației, va lucra la Pathé şi la Éclair, urmând făgaşul care îi asigurase notorietatea (şi nu numai cea națională), rămânând, cu alte cuvinte, fidel descoperirilor făcute în epoca producției Gaumont.

Firma **Éclair** este, în cinematograful francez, leagănul filmului serial. Originalitatea producției de

la Éclair stă tocmai în această isteață strămutare în câmp cinematografic a tiparului de povestire aventuroasă, atât de răspândită în ziarele şi revistele vremii în America. Se produce pentru prima dată transpunerea formulei în cinematograf şi în Franța, după modelul american. **Victorin Jasset** propune o narațiune împărțită în unități de sine stătătoare, fiecare cu cap şi coadă, unități rotunde şi, de vreme ce avem de-a face cu o specie a cinematografului de acțiune, captivante fie prin prezența enigmei, fie, atunci când misterul e lămurit de la bun început, prin urmărirea traseului detectivist. Trăsătura de unire e reprezentată de prezența aceloraşi personaje. De pildă, detectivul Nick Carter în *Aventurile lui Nick Carter* (1908) sau Zigomar, asasinul cu cagulă din *Zigomar* (1910).

Celălalt canon al serialului de aventuri va fi aplicat în Franța de către **Feuillade**. Ca în povestirile aventuroase publicate în presă, ca în filmele americane, Feuillade va întrerupe narațiunea în momentele ei de mare tensiune, va amâna rezolvarea situației pentru episodul următor.

În afară de ideea imitării serialului american, Jasset mai are un merit la scară autohtonă, acela de a inaugura „principiul trupei", potrivit căruia fiecare personaj e interpretat în oricare din episoadele serialului de către acelaşi actor, lege de aur respectată până astăzi, inclusiv în serialele de televiziune.

Jasset stabileşte, tot în perimetrul autohton, arsenalul stilistic al genului, cu turnúrile neprevăzute ale intrigii, cu accentul pus pe suspans, cu naivele efecte senzaționale de care acesta nu va scăpa multă vreme, cu atenția acordată ideii de ritm cinematografic.

Câteva dintre aceste trăsături instalează serialul de aventuri în avanpostul bătăliei duse contra teatralizării cinematografului francez. Nota cu adevărat personală a cineastului rezidă în sensibilitatea lui la peisajul citadin. E vorba de foburgurile pariziene în care se desfăşoară peripețiile lui Nick Carter sau aventurile sângeroase ale lui Zigomar, prefigurare indiscutabilă a lui *Fantômas,* eroul seriei lui Feuillade.

Le Film d'Art, casă de producție fondată cu sprijinul autorilor şi actorilor de la **Comedia franceză**, imprimă cinematografului autohton şi mondial o orientare menită să despartă definitiv cinematograful de vulgarul spectacol de bâlci, orientare destinată să afirme demnitatea estetică şi culturală a noii invenții.

Pentru cineaştii de la Le Film d'Art, cinematograful, aflat în căutarea acestei demnități, rămâne, însă, o sucursală a teatrului.

Asasinarea ducelui de Guise, realizat în 1908 de **André Calmette** şi **Le Barguy** (primul se ocupase de mizanscenă, cel de-al doilea, actor cu reputație, de actorie) moşteneşte din teatru structurarea materiei după tipicul piesei, cu divizarea ei în acte şi, respectiv, în tablouri, ca şi ticurile reprezentației teatrale aflate la mare cinste pe podiumul Comediei franceze. E vorba de un întreg depozit de gesturi şi de atitudini corporale cu semnificație fixă, un rezervor de semne pe care-l va prelua melodrama jucată de dive (în cinematograful italian), un repertoriu de semne care suferă de emfază.

În distribuția filmelor produse de Le Film d'Art, ca şi în aceea a filmelor produse de inițiatorii săi,

în primul rând S.C.A.G.L.*, filială a lui Pathé, apar marile glorii ale scenei naționale. Într-un repertoriu cinematografic bizuit pe ecranizarea teatrului clasic francez (Pierre Corneille, Jean Racine, Molière) şi a dramaturgiei moderne în vogă (Dumas-fiul, Victorien Sardou) regizorii apelează la mari actori precum Sarah Bernhardt, Réjane, Mounet-Sully, Du Max, Marie Ventura.

Experiența întreprinsă de Le Film d'Art trebuie supusă unei judecăți nuanțate dacă vrem să înțelegem de ce filmul de artă a izbutit, în pofida defectelor lui evidente, să exercite o puternică influență asupra cinematografului străin, de la cel italian la cel american, de la cel rus la cel românesc, şi să trezească admirația unor cineaşti de talia lui Griffith şi Dreyer. Dacă filmul de artă nu este decât o întoarcere la teatru în ceea ce priveşte decupajul, el marchează un net progres în latura elaborării dramaturgice a operei cinematografice. Narațiunea câştigă în organicitate, e mai funcțională în diversele ei segmente, nu mai constituie o simplă succesiune de tablouri. Desigur, desprinderea de structura teatrală nu e radicală, dar ea înseamnă un progres față de compoziția întâlnită la Méliès. Stilul de joc promovat de Le Film d'Art, suferă, neîndoielnic, de grandiloc-vență, dar el are meritul de a rupe cu gesticulația marionetistică şi cu gesticulația întâmplătoare a actorului de film de până atunci. Chiar dacă e pompos, e un stil constituit ca atare. În sfârşit, filmul de artă consfințeşte cinematograful ca spectacol care

* *Société cinématographique des auteurs et gens de lettres.*

ține de cultură, nu de divertismentul de bâlci. Toate aceste elemente sunt preluate în măsuri şi moduri diferite, de practica mondială. Principiul fundamental după care se ghidează Le Film d'Art – subiecte faimoase şi actori faimoşi – se va regăsi în cinematograful american.

Preocuparea pentru exactitatea scenografiei în cazul filmelor de epocă se întâlneşte în filmul istoric italian şi german, ca de altfel şi în cel hollywoodian.

Prezența marilor actori de teatru, ca atracție pentru publicul larg, se verifică pretutindeni, inclusiv la noi, unde vedeta filmelor produse de **Leon Popescu** e Marioara Voiculescu.

EXPANSIUNEA COMEDIEI FRANCEZE

Marile circuite pe care se înscrie devenirea cinematografului francez, cel al comediei şi cel al serialului de aventuri, au un punct comun: indiferent de casele producătoare, filmele comice şi serialele de aventuri contribuie la deteatralizarea cinematografului datorită, în principal, cultivării filmărilor în ambianțe reale (lucru de natură să îndemne cineastul la abandonarea spațiului circumscris, moştenire a reprezentației scenice), precum şi datorită ritmului mai viu pe care se întemeiază aceste genuri.

Comedia urmează două mari trasee, amândouă inaugurate în 1906 când **André Deed** interpretează rolul principal din *Boireau se mută,* iar **Max Linder** apare în *Debutul unui patinator.* Primul propune formularea personajului comic în termenii burlescului, cel de-al doilea se afirmă ca adept al comicului de origine vodevilescă, fără a ignora sugestiile slapstick-ului.

Burlescul francez rămâne, în linii mari, un burlesc mecanic, interesat de gagul violent, de construirea unui întreg şir de variațiuni pe tema relației dintre erou şi obiect, atras adeseori de comicul care implică performanța fizică, uneori chiar acrobatică.

Boireau, eroul seriei regizate de **Heuzé** şi **Capellani** între 1906 – 1908, e tipic pentru această ultimă înclinație a burlescului francez, ca şi pentru încercarea acestuia de a axa universul filmului pe o „maschera" comică, pe un personaj net tipizat. Boireau este nătângul care declanşează mereu un lanț de catastrofe bufone (comice), notă preluată de personajul pe care Deed îl va interpreta câțiva ani mai târziu în Italia, personajul numit **Cretinetti.**

Boireau şi Cretinetti nu sunt, de fapt, decât nişte paiațe, nişte clovni dezlănțuiți.

Ei vor fi cunoscuți în România sub numele de **Dobitocescu.**

Unul dintre filmele italieneşti ale lui Deed – *Cretinetti şi femeile* (1909) – exprimă cât se poate de plastic acest statut al personajului. Urmărit de o cohortă de admiratoare, Cretinetti e prins în mijlocul mulțimii feminine. La un moment dat vedem cum mâinile, picioarele, capul şi trunchiul lui sunt aruncate în afara acestui cerc entuziast de adoratoare pentru ca, finalmente, când femeile părăsesc locul faptei, Cretinetti, dezarticulat ca o păpuşă, dezmembrat de pasiunea admiratoarelor, să se recompună ca prin farmec şi să plece liniştit la treburile lui.

Din când în când, comediile lui Deed sunt iluminate de un neaşteptat simț al comicului absurd. În una din ele, de pildă, îl vedem pe Boireau îndreptând puşca spre cer pentru a vâna un peşte şi aruncând undița în havuzul existent în grădina unei vile, havuz din care eroul pescuieşte un iepure.

Tradiția comicului de nonsens va ajunge la apogeu în filmele regizate de **Jean Durand**, unde există o remarcabilă rigoare în construirea efectelor comice bazate pe nepotrivirile logice, rigoare care l-a

făcut pe Sadoul să vorbească despre un veritabil **cartezianism al absurdului** în opera cineastului (vezi îndeosebi seriile lucrate după 1910 avându-i ca eroi pe **Onésime** şi **Calino**).

Dacă în *Debutul unui patinator* nu întâlnim decât un singur element menit să caracterizeze personajul comic (anumite detalii de costum), seria scurtmetrajelor care îl au ca erou pe **Max Linder**, serie începută în 1910, propune un portret atent al personajului socotit, pe bună dreptate, *întâiul tip comic din istoria cinematografului.*

Venind să înlocuiască clovnul şi acrobatul, personajul lui Linder are o individualitate precisă, definită printr-o mulțime de mărci. Prima dintre ele este reprezentată de costum; Linder îl împrumută de la un comic minor al vremii, de la **Gréhan**, creatorul personajului comic **Gontran**.

Costumul va fi modificat, însă, în ideea de a accentua imaginea tânărului elegant de pe la 1900, îmbrăcat cu o grijă de dandy. Max va purta pantaloni lungi, jachetă, pantofi de lac, joben, baston cu măciulie, mănuşi fine şi va avea întotdeauna o floare la butonieră.

Costumul acesta va fi supus unei prefaceri nete de către **Chaplin**, căci costumul lui **Charlot** degradează, cu bună ştiință, distincția şi eleganța vestimentară, reluând sugestiile costumului lui Max în registrul sordidului.

Vagabondul chaplinian păstrează doar dorința de a avea un costum arătos; înfățişarea lui vestimentară semnalează, aşa cum s-a observat nu o dată, una dintre temele tipice ale personajului: clivajul dintre realitate şi aspirație.

O altă marcă a personajului ține de gestualitate. Linder îşi înzestrează eroul cu gestul, nu lipsit de cochetărie, al aranjării manşetelor. Şi acest tip de marcă se va întâlni, ca şi costumul, la marii comici de mai târziu, ca de pildă la Chaplin – cu mersul lui legănat, cu frecventa rotire a bastonului şi cu acea mică săritură prin care Charlot metaforizează schimbarea stărilor lui sufleteşti; la **Buster Keaton**, comic care exploatează contrastul dintre extrema mobilitate a membrelor şi imobilitatea chipului; la mulți alți comici de mâna a doua, de la **Roscoe Arbuckle** (**Fatty**), care îşi vâră mereu cămaşa ieşită din pantaloni, la **Al Saint John** (**Picratt**), care se joacă în permanență cu bretelele.

Principala marcă a lui Max derivă din definirea psihologică a tipului pe care îl întruchipează. Max este o ființă sentimentală, aflată de multe ori în dezacord cu convenienţele salonarde, Max apare mereu în ipostaza îndrăgostitului cu mai multe sau mai puține şanse, în ipostaza logodnicului angrenându-se în situații iscate de tribulațiile lui sentimentale. În fine, Max nu are nicio notă ieşită din comun. El sugerează o condiție mijlocie, fără nimic excepțional, şi, în acest sens, unii istorici ai cinematografului francez îl socotesc pe Linder un veritabil premergător al lui **Jacques Tati** (creatorul „domnului Hulot"), cineastul care domină comedia franceză în anii '50. El se apropie de Linder – regizorul din scurtmetrajele dintre 1911 – 1916, lucrate cu asistența tehnică a lui **René Leprince**, şi prin siguranța cu care stăpâneşte tehnica vodevilescă, aşa cum ne-o arată echilibrul structurii epice, caracterul lapidar al efectelor comice, ritmul vioi.

Linder – actorul se remarcă prin naturalețe şi, în acelaşi timp, prin vivacitatea gestului, o vivacitate cvasimeridională.

Câteva dintre aceste scurtmetraje contează ca puncte de referință în evoluția stilistică a cineastului. *Max şi vinul cu chinină* (1911) conține faimosul gag al feței de masă, fluturată ca o pelerină de toreador (Max îl înfruntă pe polițistul de pe stradă ca şi cum ar înfrunta un taur într-o coridă). Gagul se constituie din neaşteptata metamorfozare a unui gest şi din relația, la fel de surprinzătoare, cu obiectul, relație care dezvoltă o asociație. Acest gag va intra în fondul de aur al comediei cinematografice din toate timpurile, întocmai ca şi gagul oglinzii, experimentat în *Şapte ani de ghinion* – lungmetrajul realizat în 1921. Gagul oglinzii se bazează pe desincronizările existente între gesturile personajului care se priveşte în oglindă şi gesturile pe care le face imaginea lui reflectată.

În alte scurtmetraje întâlnim influența indiscutabilă a burlescului. Max curăță o găină de pene cu briciul, după ce o săpunise bine, sau participă la un turnir cavaleresc, evoluând călare într-un salon luxos.

Grefa burlescului se datorează deopotrivă practicii americane şi celei autohtone a formulei.

Lungmetrajele cineastului turnate în cel de-al doilea sejur american, la începutul anilor '20, reiau motive şi procedee din scurtmetrajele franceze. E, de pildă, cazul celor două filme din 1921, *Fii soția mea* şi *Şapte ani de ghinion.* În schimb, *Subțirelul muschetar* (1922) cultivă parodia. Obiectul acesteia e dublu: stereotipia romanului de capă şi spadă şi

ticurile filmului de aventuri pe fundal istoric. Linder întoarce o privire amuzată, chiar ironică, însă de o ironie blândă, gentilă, spre romanul lui Dumas-tatăl şi spre filmul de mare succes comercial jucat de **Douglas Fairbanks** (senior). Principala armă a comicului parodic e aici anacronismul. D'Artagnan, de pildă, circulă cu o motoretă, iar pe biroul cardinalului se găseşte o statuetă-bust reprezentându-l pe Napoleon Bonaparte etc.

Subțirelul muschetar reprezintă primul film întemeiat pe un anacronism care nu e o imitație servilă a anacronismului literar, aşa cum fusese cu doi ani mai înainte ecranizarea romanului lui Mark Twain – *Un yankeu la curtea regelui Arthur* al lui **J. Emmet Flynn**. Invențiile lui Linder sunt originale, cele ale lui Flynn nu sunt decât calcuri ale efectelor literare.

(**Anatopismul** reprezintă o violare a spațiului, tot aşa cum **anacronismul** reprezintă o violare a timpului).

Anacronismul se întâlneşte frecvent la **Buster Keaton**, **Macario** (principalul reprezentant al comediei bufe italiene din anii '30 – '40), **Cantinflas** (pilonul comediei mexicane), **Mel Brooks.**

ASCENSIUNEA CINEMATOGRAFULUI ITALIAN

Producția italiană timpurie, sprijinită pe aportul câtorva firme puternice cum sunt **Ambrosio, Cines** şi **Itala Film**, o producție care ştie să profite de experiența tehnicienilor de peste Alpi invitați în studiourile de la Torino, Milano şi Roma, îşi găseşte repede fizionomia estetică proprie.

Luarea Romei – **Filoteo Alberini**, întâiul film de ficțiune realizat în peninsulă (1905), inaugurează filonul principal al cinematografului autohton – evocarea istoriei. *Luarea Romei* reînsuflețeşte acel moment-cheie care desăvârşeşte procesul constituirii unității statale italiene şi o face recurgând la ambianțe reale şi la recuzită autentică. Începând cu filmul lui Alberini, *Risorgimento*-ul devine unul dintre vectorii tematici ai filmului de istorie indigen. Celălalt este reprezentat de evocarea Antichității romane şi el există în producțiile Peninsulei de-a lungul întregului cinematograf mut, ca de altfel şi mai târziu.

Încă de la *Luarea Romei*, italienii descoperă o formulă expresivă pe care o vor exploata intens şi care va fi un veritabil model pentru filmul istoric european, cel rus şi îndeosebi cel german, ca şi pentru filmul american. E vorba de superproducție, cu tot ceea ce

implică ea ca seducții spectaculare: de la masa impresionantă de figuranți la grandoarea scenografică.

Câteva filme au valoarea unor jaloane pe acest drum al punerii la punct şi al desăvârşirii superproducției.

Ultimele zile ale oraşului Pompei al lui **Luigi Maggi** (1908), primul spectacol de mare montare pe care italienii reuşesc să-l impună în ochii publicului european, reține atenția prin sensibilitatea pentru spațiul natural, amploarea decorurilor şi prin experimentarea acelei tehnici de care îşi va aminti **Giovanni Pastrone** în *Cabiria* (1914) şi care va rămâne în arsenalul scenografilor de pretutindeni până la începutul anilor '50: tehnica imitării marmurei prin plăci de sticlă pictate. Acest truc scenografic, extrem de economic, se întâlneşte la Hollywood până la începutul anilor '50.

Tot Maggi propune în *Nunta de aur* (1912) o inovație fundamentală. Filmul este construit **în întregime** din flash-back-uri. Cu alte cuvinte, întoarcerea în timp devine aici principiul fundamental al structurării discursului filmic. Întreaga povestire se structurează prin deplasări de la prezent – un cuplu îşi sărbătoreşte nunta de aur – la trecut: rememorarea biografiei celor doi eroi cu tinerețea lor tumultuoasă, consumată în armata garibaldiană.

Satana, al aceluiaşi Maggi (1912), alegorie despre prezența răului de-a lungul vârstelor umanității, schițează un tip de compoziție pe care o va duce la virtuozitate Griffith. Răul e întruchipat, în diversele episoade ale naivului apolog al lui Maggi, de către Lucifer, îngerul răzvrătit, de un călugăr din Evul Mediu care a inventat absintul sau de un rege al oțelului din epoca strict contemporană. Fiecare episod e, narativ vorbind, de sine stătător, constituind un capitol distinct al povestirii, juxtapunerea episoadelor instituind sensul simbolic.

La Griffith, acest gen de compoziție e imitat în *Judith în Bethulia* (1914) şi depăşit în *Intoleranță* (1916), unde avem de-a face cu o permanentă intersectare a episoadelor cantonate în spații şi în timpuri diferite. După Griffith, exploatarea multiplicității spațio-temporale în ideea creării unui simbol, a unei alegorii sau a unei parabole, se regăseşte la Thomas Harper Ince (*Civilizație*), la **Dreyer** în *Pagini din cartea lui Satan* etc.

Quo Vadis – **Enrico Guazzoni** (1912) constituie un punct de reper în evoluția estetică a filmului istoric italian, nu numai pentru regia scenelor de masă şi somptuozitatea lor vizuală, ci şi pentru ponderea pe care o au aici decorurile tridimensionale. Victoria scenografiei volumetrice asupra celei bidimensionale are consecințe benefice asupra decupajului, căci profunzimea spațială, implicată de decorul în volum, îngăduie o mai mare libertate de mişcare a actorilor, după cum permite explorarea spațiului prin mişcări de aparat, cucerire încă firavă pe care o va consolida *Cabiria*.

Filmul lui **Pastrone** confirmă supremația cinematografului istoric peninsular, constituind un fel de enciclopedie a achizițiilor expresive ale genului. În primul rând, *Cabiria* vădeşte o flexibilitate a limbajului cinematografic neobişnuită în epocă. Ea se datorează, în principal, folosirii aşa-numitului *carello,* strămoşul căruciorului de travelling din zilele noastre. Dispozitivul permite înscrierea aparatului pe o traiectorie nu numai rectilinie, ci şi pe una sinuoasă,

după cum el face posibilă exersarea principalelor variante de travelling: travelling înainte, înapoi, lateral. În majoritatea cazurilor ele nu au decât o valoare descriptivă. Rareori una analitică, aşa cum sunt câteva travellinguri înainte, până spre prim-planul actorului.

Limbajul din *Cabiria* propune şi o utilizare sistematică a luminii artificiale. În sine, lumina artificială nu e o noutate, dar ştiința cu care şeful echipei operatoriceşti – **Segundo De Chomon** – o exploatează face ca filmul lui Pastrone să o acrediteze pentru totdeauna în panoplia operatorului. Lumina slujeşte continuitatea narativă, ca în faimosul cadru în care Arhimede, filmat în prim-plan, e luminat în aşa fel încât pare că se află la fața locului în clipa dezastrului – incendierea flotei –, după cum iluminarea va căpăta o funcție dramatică în planul atmosferei, aşa cum o arată secvența sacrificării copiilor în templul lui Baal/Meloch (zeu cartaginez), secvență în care prim-planurile preoților sunt rezolvate cu ajutorul sursei luminoase plasate jos pentru ca figurile să capete un aer straniu, dacă nu chiar înfricoşător.

Cabiria foloseşte machetele – cucerire mai veche a cinematografului, întâlnită încă la Méliès –, numai că machetele lui De Chomon sunt, spre deosebire de cele ale lui Méliès, de o mare fidelitate față de model şi sunt micşorate cu o siguranță tehnică de-a dreptul impresionantă.

Cabiria înseamnă pentru destinul cinematografului italian nu numai un punct de concentrare a experiențelor, ci şi un prototip narativ. Filmul lui Pastrone are mişcarea vioaie a povestirii de aventuri şi maniheismul basmului, propunând primul erou destinat popularității pe care îl creează ecranul italian – **Maciste**, interpretat

de nonprofesionistul **Bartolomeo Pagano**, muncitor în port la Genova, devenit apoi actor profesionist. Maciste întruchipează uriaşul cu suflet generos, gata oricând să sară în ajutorul celor aflați în primejdie, întrupează un soi de Hercule candid, care fusese prefigurat de **Ursus** din *Quo Vadis* al lui **Guazzoni**, ecranizarea celebrului roman al lui Sienkiewicz.

După *Cabiria*, Pagano reia personajul în *Maciste* al aceluiaşi Pastrone, în 1915, şi în numeroase filme realizate până la sfârşitul anilor ’20, unde bravul, loialul, neînfricatul Maciste se înfruntă cu Cimaste, întruchiparea răului.

Personajul va reînvia peste decenii, odată cu înflorirea filmului neomitologic în cinematograful italian, odată cu afirmarea aşa-numitului **peplum** (film istoric cu subiect din Antichitate), survenită în prima jumătate a anilor ’60, când miticul Maciste e interpretat de campioni de culturism.

Succesul de care se bucură personajul face ca cinematograful italian al anilor 1915-1930 să fie populat de numeroşi imitatori ale căror filme pun accentul pe elementul aventuros – peripeție şi performanță fizică, sportivă chiar. În această galerie figurează, alături de Maciste, Ajax (**Carlo Aldini**), Saetta – Săgeată (**Domenico Gambino**) şi Ausonia (**Mario Guaita**).

Melodramele jucate de **dive***, cel de-al doilea mare filon al cinematografului mut italian, stau, inițial,

---

* *Diva (La Diva) e un termen provenit din vocabularul teatral, în primul rând din vocabularul teatrului liric; el desemnează o cântăreață sau o artistă celebră de teatru sau de cinema.*

sub semnul unei duble influențe: cea franceză şi cea daneză. Într-un răstimp relativ scurt, cineaştii italieni izbutesc, însă, să găsească tonul personal. Filmul-jalon rămâne în această perspectivă *Dar dragostea mea nu moare* al lui **Mario Caserini** (1913), interpretat de **Lyda Borelli**, întâia în ordine cronologică din lungul şir al divelor.

Dar dragostea mea nu moare e o puerilă romanță sentimentală înfiripată între prințul moştenitor al unui principat imaginar şi fiica unui colonel devenită, prin jocul sorții, spioană. Nici vorbă de noutate în invenția narativă. Nici vorbă de încercarea de a ocoli loviturile de teatru, dragi genului. Semnul de originalitate există, însă, în plastica decorativă a filmului, o plastică îndatorată variantei autohtone a lui „Art Nouveau", cunoscută sub numele de „Lo stile floreal". Nu mai puțin, filmul lui Caserini prevesteşte acel climat romantic crepuscular şi acel univers pasional, de-a dreptul incandescent, care vor constitui curând notele fundamentale ale dramei de salon produsă la Torino, Milano şi Roma.

În sfârşit, Borelli inaugurează un stil de joc întemeiat pe aşa-numitele atitudini (atteggiamenti). Cu alte cuvinte, pe anumite „poze", stil în care se simte înrâurirea lui **Le Film d'Art** şi cea a tradiției teatrale indigene.

Borelli dă senzualității o nuanță sofisticată, se deosebeşte de suratele ei de mai târziu tocmai prin acest aer intelectualist. Divele **Francesca Bertini** şi **Pina Menichelli**, glorioasele ei urmaşe, vor pune accentul pe langurozitatea exprimată bombastic şi vor îmbogăți repertoriul de semne actoriceşti

moarte, altfel zis stereotipurile de plastică corporală, toate asociate pentru a fixa imaginea *meridională* a femeii fatale, imagine caracterizată esențialmente prin exaltare lirică şi cvasiisterie.

Drama de salon e centrată pe eternul triunghi amoros, împrumutat din teatrul de bulevard francez şi italian, precum şi din romanele sentimentale de largă circulație, aşa-numitele „romane roz".

La acest triunghi se referă ironic Delluc în faimoasa lui expresie: *„Ah! Aceşti italieni, când nu sunt o mie, sunt trei!"*

Elementul particular adăugat acestei vechi scheme a genului rezidă în prezența unui sentiment deosebit de acut al păcatului, sentiment mult estompat în melodrama nordică, de pildă, şi care e uşor de explicat într-o țară profund catolică, aşa cum e Italia.

Dramoletele cu dive, străbătute de spiritul **d'annunzian***, păstrează astăzi o valoare simptomatică în sens sociologic. Din punct de vedere estetic sunt modeste, plătind tribut teatralismului şi artificiului literaturizant.

Filmele ne apar ca un soi de oglindă a mentalităților, a spiritului şi, mai cu seamă, a gustului proaspetei burghezii industriale a Italiei, după cum ele constituie un document al climatului moral al acelei epoci echivalentă cu La Belle Époque,

---

* *Gabriele d'Annunzio*(1863 – 1938), poet, romancier, nuvelist şi dramaturg italian, preşedinte al Academiei italiene. Scrierile sale se caracterizează prin senzualitate, fast şi rafinament.

cunoscută în istoria țării sub numele de *Epoca lui Giolitti,* epocă de prosperitate economică asigurată de expansiunea civilizației industriale, de impulsul spre modernizare, dar şi epocă de adâncire a acelei antinomii tipice pentru Italia: cea dintre Nord şi Sud.

În sfârşit, melodramele cu dive reprezintă, la scara cinematografului italian, prima mare instituționalizare a starului.

Opus d'anunzzianismului cu tot ceea ce înseamnă acesta, de la decorativism la senzualitate, de la atmosfera crepusculară la sentimentalism, **verismul** îndreaptă cinematograful italian spre analiza în cheie socială a realității. Punctul de sprijin îl oferă literatura veristă reprezentată, între alții, de **Giovanni Verga** şi **Salvatore Di Giacomo**. Verismul literar, în care unii văd un soi de echivalent al naturalismului francez, iar alții o transgresare a schemei zoliste, se concentrează asupra unei lumi mărunte, cea a țăranilor, a pescarilor, a micilor meşteşugari, o lume surprinsă pe meridianul ei sudic – Sicilia, Sardinia. Această înclinație e moştenită de cineaştii care impun noua orientare: **Nino Martoglio** (*Pierduți în întuneric – 1914*), **Gustavo Serena** (*Assunta Spina – 1915)* şi **Febo Mari** (*Cenuşa – 1916*).

Toate aceste trei filme plonjează, asemenea verismului literar, în existența de toate zilele, încearcă să proiecteze analiza pasiunilor în contextul mai realist al unei descrieri relativ mai atente a mediului şi, în sfârşit, afirmând ideea de ataşament față de realitate, resping retorismul care devastează atât superproducțiile istorice, cât şi melodramele de

salon. În toate cele trei filme există un nucleu melodramatic, există ticurile genului. Ceea ce e de observat şi de prețuit e tocmai această încercare de a ajunge la realismul ambianței strecurat printre meandrele (în intersecțiile) subiectului patetic.

În *Pierduți în întuneric, Assunta Spina* şi *Cenuşa,* peisajul citadin are o anumită consistență. Dacă ne referim la primele două filme, peisajul natural e sugestiv pentru substanța psihologică a poveştii.

Filmul lui Martoglio nu ni s-a păstrat. Ştim, însă, din mărturiile unor istorici cu mare autoritate, că el descrie fără fard lumea napoletană, mai precis spus cea a periferiei, unul dintre aceşti critici vorbind chiar „despre cruda lumină care scaldă cadrele, amintind de Buñuel" (**Henri Langlois**).

În filmul lui Serena ni se înfățişează viața străzii napoletane, cu lumea pestriță care o populează, în decoruri ce ne trimit cu gândul la neorealism. De altfel, **Umberto Barbaro** numeşte curentul născut în 1945 odată cu *Roma, oraş deschis* al lui **Roberto Rossellini**, *un nou realism,* căci realismul, atât cât e, apare reprezentat de filmele despre care vorbim.

Pierduți în întuneric, spune Sadoul, încearcă să schițeze o antinomie de ordin social, povestea filmului fiind cantonată într-un luxos, somptuos palat princiar, şi într-o mizeră casă de mahala. Privit din această perspectivă, filmul lui Martoglio l-ar prevesti pe Griffith, considerat, de regulă, întemeietorul realismului psihologic şi social.

Dimensiunea socială este estompată în *Assunta Spina* şi încă şi mai atenuată în *Cenuşa,* în aceste filme contând descrierea stărilor sufleteşti ale eroilor.

La Serena întâlnim o anumită grijă pentru fixarea detaliului de comportament, a unor amănunte cum ar fi, de pildă, luarea bucatelor cu cuțitul, nu cu furculița, ştergerea gurii cu colțul feței de masă sau darea pe gât a unui pahar de vin în picioare, când eroul tocmai vrea să iasă pe uşă.

În *Cenuşa,* drama lăuntrică a eroinei, femeie aflată acum la bătrânețe, care-şi întâlneşte fiul părăsit cu mulți, mulți ani în urmă, e accentuată de detaliul gestual. **Eleonora Duse**, marea actriță a teatrului european de la cumpăna secolelor, excelează în jocul mâinilor, care exprimă cu o reală forță succesiunea de sentimente ale femeii, de la umilință la speranța că gestul de altădată îi va fi iertat.

E de amintit că actrița din *Assunta Spina*, **Francesca Bertini**, uită, ca prin farmec, de emfază, de grandilocvența gestului, a reacției specifice melodramei, surprinzându-ne cu o anumită naturalețe.

Plasându-se în marginea producțiilor italiene, filmul experimental are meritul de a croi un drum pe care-l va lărgi avangarda istorică (franceză şi germană), mai ales datorită influenței *futurismului* promovat de **Marinetti**, cel care va semna în 1916 un manifest cinematografic.

Arnaldo Gina realizează *Viața futuristă,* iar **Anton Giulio Bragaglia**, *Farmec perfid.*

Primul film, jucat de scriitori şi pictori futurişti, recurge la distorsionări ale imaginii, la filmări cu oglinzi concave şi convexe, procedee pe care le vor descoperi, independent de italieni, reprezentanții cinematografului de avangardă francez.

În *Farmec perfid,* singurul lucru capabil să amintească de futurism rămâne decorul lui **Enrico Prampolini**, reprezentantul aripii mai moderate a futurismului plastic, un decor care mizează pe jocul geometric al liniilor.

CINEMATOGRAFUL DANEZ

Pe cât de scurtă, pe atât de surprinzătoare, înflorirea cinematografului danez se datorează, cum se întâmplă adesea în epoca de început a cinematografului, existenței unei firme solide. E vorba de **Casa de Producţie Nordisk**, întemeiată în 1906 de **Ole Olsen**, cel care deschisese, cu un an mai înainte, primul cinematograf stabil din Copenhaga.

Primul succes al lui Nordisk – *Vânătoare de lei* (1907), realizat de **Viggo Larsen**, contează mai mult ca document sociologic şi mai puțin prin valoarea estetică.

Filmul lui Larsen înfățişează vânarea unui leu în mijlocul dunelor şi la țărmul mării, insistând asupra detaliilor violente ale operației de jupuire a animalului şi ale golirii lui de viscere. Considerându-l prea brutal, Ministrul Justiției îl va interzice.

După acest prim succes senzațional, Nordisk se orientează repede, încă din anii 1907 – 1908, spre ecranizări, sub impulsul aceluiaşi Larsen, trecând la ceea ce s-a numit *perioada literară* a firmei, consacrată unei sistematice transpuneri pe ecran a literaturii naționale, dar şi a celei străine (Strindberg, Dumas-fiul, Sardou ş.a.). Aceasta nu reprezintă

decât o epocă de exercițiu stângaci, atât pentru principalul regizor al firmei, Larsen, cât şi pentru noii veniți. Dintre aceştia se detaşează **August Blom** şi **Urban Gad**. Amândoi semnează în 1910 câte o melodramă, gen pe care danezii îl vor aborda cu ambiția de a-i conferi o colorație particulară.

Trafic de carne albă (Blom) şi *Abisul* (Gad) fixează două formule. Primul încearcă să dea melodramei o dimensiune socială, cel de-al doilea schițează acel caracter stilistic esențial pe care-l va avea producția de gen de la Copenhaga, anume aglomerarea catastrofelor, aerul deosebit de sumbru al istoriilor povestite.

Un an mai târziu, *Cei patru diavoli* al lui **Robert Dinesen**, lucrat în colaborare cu **Alfred Lind**, descoperă un microunivers pe care cinematograful danez îl va exploata de nenumărate ori: lumea circului, a spectacolului de circ, univers din care vor proveni câteva dintre personajele predilecte ale melodramei daneze: *Dansatoarea pe sârmă* sau *Acrobata cântăreață*. I se alătură *Ofițerul de carieră* (în galeria tipologică a melodramei) şi *Bancherul,* aduşi la dezastru sufletesc, moral, fizic şi financiar de tenebroasele femei fatale. Galeria este întregită de prezența pitorească a țigăncii, ceea ce duce la conturarea unui stil distinct de melodramă.

Cei patru diavoli – istoria aventuroasă a patru acrobați de circ – e întâiul succes pe scară europeană al cinematografului danez şi e unul impresionant de vreme ce **Nordisk** vinde în Europa 300 de cópii (record bătut, puțin timp mai târziu, de cele 400 de cópii ale lui *Quo vadis?,* filmul semnat

de **Enrico Guazzoni**, unul dintre prototipurile superproducției italiene).

Prosperitatea comercială a cinematografului danez se verifică pe o piață întinsă, alcătuită în principal de celelalte țări scandinave, de Germania şi de Europa Centrală, precum şi de Rusia.

Nordisk devine cea de-a doua firmă europeană în ceea ce priveşte desfacerea produsului cinematografic, după Pathé.

Încasările ridicate fac ca danezii să săvârşească un gest curajos: să mărească durata filmelor. La mijloc se află un calcul comercial. Consecințele lui estetice sunt, însă, prețioase. Cineastul caută, şi găseşte parțial, o nouă strategie a narațiunii, în funcție de durata filmului, renunțând să mai înghesuie o materie epică bogată într-o singură bobină.

O altă urmare a prosperității cinematografului danez e, fără îndoială, deschiderea gustului spre spectacolul cinematografic de mare amploare.

În 1913 apare *Atlantis* al lui August Blom, reconstituire a naufragierii unui pachebot în drum spre Lumea Nouă, inspirată de scufundarea Titanicului şi lucrată cu recuzită reală – e vorba de un vapor dezafectat.

În 1913, socotit anul de apogeu al producției autohtone, cinematograful danez şi-a stabilit fizionomia expresivă proprie. Melodrama, de obicei fără happy-end, rescrie adeseori motivul destinului. Specialiştii în acestă privință rămân Blom şi Gad, amândoi (dar mai ales ultimul) transformând-o pe **Asta Nielsen** în imaginea vampei şi-n acelaşi timp a unei femei eliberate, într-o anumită măsură, de stereotipiile cu care cinematograful european al

epocii tratează personajul feminin şi, în general, condiția femeii.

Actrița pleacă la Berlin, împreună cu Urban Gad, unde până în 1920 va relua, cu minime variații, personajul care o impusese în țara natală. În filmele din anii ’20, Asta Nielsen va face dovada unei vocații de tragediană greu de comparat cu înzestrarea tragică a altor actrițe. Doar **Eleonora Duse**, marea actriță de teatru, va şti să ajungă la aceeaşi puritate şi intensitate a emoției în *Cenuşă* (1916) al lui **Febo Mari**, unicul său rol în cinematograf.

Asta Nielsen joacă în anii ’20 în Germania eroinele lui Stendhal (Vanina Vanini), Strindberg *(Domnişoara Iulia)*, Dostoievski (Nastasia din *Idiotul*) şi personajele aflate sub aceeaşi zodie a nefericirii din *Ulița durerii* al lui **Georg Wilhelm Pabst** şi *Tragedia străzii* al lui **Bruno Rahn**.

Originalitatea cinematografului danez în zona melodramei e întruchipată nu numai de Asta Nielsen şi de suratele ei, între care **Clara Pontoppidan**, ci şi de junele-prim numărul unu, **Valdemar Psilander**, actor specializat în rolurile de tineri din lumea bună, căzuți în ghearele femeii fatale. Psilander poartă frac, joben şi un fular de mătase alb şi, prin sensibilitatea sa languroasă, îl anticipează pe **Rudolph Valentino**.

Alături de melodramă, cultivarea fantasticului constituie un alt element care individualizează cinematograful de la Nordisk şi de la **Kinografem**, firma rivală.

Practicarea fantasticului se face în termenii celor mai diverse specii şi formule cinematografice.

În primul rând trebuie pomenită alegoria. Filmul exponențial rămâne *Un oaspete de pe lumea cealaltă*

al lui Blom, realizat în 1914, unde totul se polarizează în jurul ideii de fatalism. Într-o fermă locuită de doi tineri îşi face apariţia Moartea, care le explică (la cină) că trebuie să-l ia pe unul dintre ei. De bunăvoie, tânăra fată va pleca împreună cu Moartea.

Filmul alegoric este impregnat de spiritul metafizicii nordice, mai ales de spiritul literaturii teozofice, mult gustată de Danemarca primelor decenii ale secolului.

Blom foloseşte ficţiunea binecunoscută a străinului care erupe într-un univers pe care-l sfărâmă. Alţi cineaşti recurg la alte arhetipuri. De pildă, arhetipul insulei se regăseşte în *Insula morţilor* al lui **Wilhelm Gluckstadt** (1913), inspirat de tabloul cu acelaşi titlu al lui **Böcklin**.

Fantasticul îşi face simţită prezenţa şi într-un gen de mare audienţă, serialul poliţist: *Misteriosul X* (1913), realizat de **Benjamin Christensen** (răsădirea genului în câmpul cinematografului danez se datorează lui **Robert Dinesen** cu *Doctorul Gar el Hama* (1911), serial imitat în Europa Centrală).

Christensen va lucra mai târziu în Suedia şi va da una din piesele reprezentative ale fantasticului demoniac – *Vrăjitoria de-a lungul secolelor.*

Fantasticul danez va constitui una dintre sursele cinematografului fantastic suedez şi, îndeosebi, un izvor al preexpresionismului şi expresionismului german.

Dincolo de iniţiativa lungirii duratei filmelor, lungire care duce la o suplețe sporită a povestirii, cinematograful danez are câteva merite istorice de prim ordin.

Cineaştii de la Copenhaga lansează în circuitul cinematografic o serie de motive destinate unei dezvoltări strălucite operate de preexpresionismul şi expresionismul german şi, în parte, de şcoala clasică suedeză.

În filmele daneze întâlnim motivul morţii, al dragostei tragice, al fatalităţii, al dedublării, al vrăjitoriei, precum şi acea figuraţie simbolică folosită de şcoala clasică suedeză şi de expresionismul german în tratarea acestor motive. De exemplu, arhetipul străinului semnalat în *Un oaspete de pe lumea cealaltă* va fi reluat de **Fritz Lang** în *Moartea obosită.*

Cinematograful danez se numără printre descoperitorii europeni ai resurselor expresive ale plasticii, aşa cum ne-o arată în special filmele lui **Holger Madsen** (*Vis de opium, Spiritiştii* etc.). Accentul cade pe stilizarea decorului, pe valoarea conotativă a liniei şi a suprafeţei, prefigurându-se astfel încă o notă fundamentală a expresionismului german.

În sfârşit, danezii sunt în epocă nişte adevăraţi maeştri ai plonjeului şi ai racursiului, ai întrebuinţării supraimpresiunii, şi, mai ales, ai utilizării oglinzii, element prezent în decor ca mijloc de amplificare a spaţiului, ca mijloc de figurare a spaţiului off – cadru, şi, în acelaşi timp, ca un simbol al visului, al magicului, al trecerii de la real la ireal.

ŞCOALA CLASICĂ SUEDEZĂ

Ceea ce se numeşte îndeobşte **Şcoala clasică suedeză**, rezultat al prodigioasei înfloriri a companiei **Svenska Biograph**, fondată în 1909, îşi găseşte originile în *Ingeborg Holm,* al lui **Victor Sjöström** (1913).

Filmul izbăveşte cinematograful suedez de influența daneză, o influență devenită, la un moment dat, o piedică în afirmarea propriei identități, deschide gustul pentru analiza psihologică şi propune o plastică în stare să transforme picturalismul dintr-o simplă preferință culturală într-un factor stilistic viu şi să-i dea filmului un net accent dinamic.

Şcoala clasică are ca ultim mare reper *Legenda lui Gösta Berling* al lui **Mauritz Stiller** (1923), socotit, pe bună dreptate, ultimul film simptomatic pentru poetica cinematografului clasic autohton.

O primă observație referitoare la caracteristicile fundamentale ale **Şcolii clasice suedeze** priveşte raporturile ecranului cu literatura, fie cea cultă (e vorba de romanele **Selmei Lagerlöf**), fie cea folclorică (e vorba de eposul popular, de **Eddele** scandinave).

Jean Mitry observă că suedezii au curajul de a aduce în spațiul cinematografic sugestiile literaturii, nu puține la număr, într-un moment în care cinematograful mondial tinde să se îndepărteze violent de literatură în ideea de a-şi fixa şi întări originalitatea de limbaj.

Motivul acestei masive adresări la sursa literară, spune acelaşi Mitry, rezidă în trăsăturile aparte ale acesteia. Am putea enumera: lirismul caracteristic prozei autohtone, lirism înspre care Sjöström şi Stiller se simt atraşi în virtutea înrudirii lor temperamentale, pendularea între real şi fantastic sau magic, întâlnită deopotrivă în romanele lui Lagerlöf şi în literatura folclorică, precum şi interesul puternic pe care literatura cultă îl arată față de descrierea unei societăți de tip patriarhal şi care ființează printr-o tainică şi tulburătoare familiaritate cu natura, o societate care ascultă încă de legile tradiției.

Toate aceste elemente se vor regăsi în filmele exponențiale ale *Şcolii clasice* unde explodează fotogenia peisajului nordic, unde climatul povestirilor e impregnat de *eresuri* şi unde, de la realismul imediat, se trece pe neaşteptate la fantastic. Aici întâlnim lumea măruntă a țăranilor, a pescarilor, a micilor meşteşugari, a preoților de țară, o lume surprinsă în dimensiunea ei realistă imediată, dar şi în aceea metafizică.

Tot pe urmele literaturii, Sjöström, Stiller şi colegii lor, între care **Georg af Klercker** (descoperit astăzi ca un cineast de primă mână) preschimbă statutul estetic al peisajului. Acesta devine un veritabil personaj al dramei (odată ce elementul cosmic poate declanşa, potența sau dezlega drama), după cum

tot modelului literar i se datorează statutul aparte al fantasticului: fantasticul cultivat de clasicii suedezi e unul familiar, lipsit de nota terifiantă întâlnită, de pildă, în cinematograful fantastic preexpresionist şi expresionist german, ori, mai înainte, în cinematograful danez. O excepție rămâne *Vrăjitoria de-a lungul secolelor* realizat în Suedia de danezul **Benjamin Christensen**, în 1922, amestec de elemente documentare şi elemente ficționale, de reluări ale iconografiei prilejuite de tema demoniacă în pictura flamandă şi în cea germană (secvențe picturale puse în scenă), amestec centrat pe ideea învecinării sexualității cu demonicul, ca replică la puritanism şi la falsa pudoare. Atmosfera filmului, din care nu lipsesc figurările groteşti, diforme, monstruoase, cum o arată celebra secvență a Sabatului, evocă, mai degrabă, atmosfera unui horror, specie pe care, de altfel, cineastul o va cultiva la Hollywood, spre sfârşitul deceniului al treilea – anii ’20.

În sfârşit, extrema plasticitate a imaginilor constituie o altă trăsătură comună pe care o relevă, dincolo de poeticile personale, cinematograful clasic suedez. Judecate din punct de vedere figurativ, filmele exponențiale ale Şcolii se remarcă mai ales prin precizia înscrierii în spațiu a personajelor, printr-o anumită densitate, materialitate a fotografiei şi prin matura folosire a luminii, inclusiv a celei artificiale, operatorii suedezi continuând, în această privință, încercările danezilor. În fruntea operatorilor autohtoni se plasează **Julius Jaenzon**, colaborator apropiat al lui **Sjöström** şi **Stiller,** cineast dotat deopotrivă cu inteligență tehnică – aşa cum o arată îndeosebi întrebuințarea supraimpresiunilor în

Trăsura fantomă al lui Sjöström (1920) şi utilizarea ralantiului în *Vechiul conac* al lui Stiller (1921) – şi cu un rafinat simț pictural, deloc tributar simplei imitări a modelului.

Şcoala clasică suedeză dispune de numeroase forțe regizorale de anvergură, precum şi de un producător de talia lui **Carl Magnusson**, cel care îi va propulsa pe Sjöström şi pe Stiller în detaşamentul de avangardă al cinematografului autohton, îndemnându-i la necesara operație de decantare a influenței daneze şi a celei, mult mai reduse, exercitată de cinematograful american. (**Dreyer** spune într-unul din eseurile sale că „cinematograful suedez a ştiut să moştenească doar calitățile cinematografului american, nu şi defectele lui”).

Despărțirea de danezi, a căror influență e netă într-un film ca *Măştile Negre* al lui Stiller (1912), se va consuma repede după acea primă reacție de respingere care este *Ingeborg Holm* (o dramă a amneziei). Filmul lui Sjöström rămâne un punct de reper nu numai din acest motiv, nu numai pentru că se concentrează asupra psihologicului, ci şi pentru că semnalează, pentru întâia dată în cinematograful suedez, o condiție socială năpăstuită, provocând o aprinsă dezbatere în presa vremii. Vocația socialului, concurată puternic de atracția lui Sjöström față de mitic, va subzista în filme ca: *Greva* (1913), unde cineastul inserează, în plină ficțiune, imagini documentare, şi *Trăsura fantomă,* unde nota socială e covârşită de reflecția de ordin etic, o reflecție pe ton moralizator.

Originalitatea lui Sjöström avea să se afirme izbitor după *Ingeborg Holm* în *Terje Vigen* (1916),

inspirat din poemul lui Ibsen. Aici, cineastul suedez pune accentul pe poezia patetică a elementelor naturale, menită să sugereze interioritatea personajului. Eroul are o aură tragică, fericirea lui familială fiind spulberată de vitregia vremurilor, mai exact de conflictul anglo-francez din epoca napoleoniană. Terje Vigen ajunge însă peste ani să-i pedepsească pe cei răspunzători de dezastrul vieții lui. Zbuciumul personajului, prins în dilema răzbunării sau a iertării, e potențat de metafora laitmotivului mării agitate, spațiu pe care îl vedem mereu ca un fundal al portretelor eroului.

Tot în 1916, Sjöström realizează *Strania aventură a inginerului Lebel*, unde întâlnim o mare inovație în structura filmului polițist. Această poveste a unei anchete judiciare privind furtul unor planuri inginereşti dintre cele mai prețioase e dezvoltată în flash-back-uri atribuite diverşilor martori ai afacerii. Acelaşi eveniment este surprins din perspective diferite, colorate de subiectivitatea celui care istoriseşte. Avem de-a face cu un tipar epic la care vor apela, mutatis mutandis, între alții: **William Howard** în anii '30 *(Puterea şi gloria/ Thomas Garner),* **Orson Welles** în anii '40 *(Cetățeanul Kane)* şi **Akira Kurosawa** în anii '50 *(Rashomon).*

Proscrişii (1917), considerat capodopera lui Sjöström, îmbină fina intuiție psihologică a cineastului cu simțul lui narativ. Filmul e caracterizat, în primul rând, prin disponibilitatea spre esențializare, spre economia povestirii. El asociază şi tragismul cu lirismul, un lirism discret, care-şi interzice orice efuziune, pentru a istorisi un destin frământat, zbuciumat, cel al unei perechi care, trecând peste

barierele sociale, fuge de lumea ostilă din jur ca să-şi trăiască romanul de dragoste, liberă de constrângeri.

Pe marginea acestei poveşti de iubire, deloc siropoase, Sjöström operează o minuțioasă descriere a unui univers de viață intimă, plasat în orizontul unei societăți patriarhale, cu legi dure şi implacabile, cu neputință de încălcat. Derularea psihologică a povestirii este marcată de prezența elementului cosmic: zăpada, apa, stânca, vântul, focul, întâlnite mereu ca un contrapunct al psihologiilor şi, chiar mai mult decât atât, ca o realitate care dictează însăşi soarta eroilor (filmul a fost turnat în peisajele de o măreție sălbatică ale Islandei).

Tonul de baladă tragică şi austeritatea stilistică din *Proscrişii* se regăsesc în *Vocea străbunilor* (1918) şi în *Ceasornicul sfărâmat* (1919), ambele inspirate de **Selma Lagerlöf.** Ele deschid energic cinematograful lui Sjöström spre fantastic şi spre miraculos. În *Vocea străbunilor,* secvența-cheie, în această perspectivă, e secvența scării înălțate la cer pe care eroul, dornic să stea de vorbă cu strămoşii lui, o urcă până se pierde în nori. În aceşti nori, care sunt ca un abur legendar, pe această scară de lemn, țărănească, personajul contemplă peisajul rămas la picioarele lui şi care se lărgeşte pe măsură ce eroul mai urcă o treaptă şi încă una, soluție cinematografică nu numai de mare virtuozitate tehnică, ci şi impregnată de lirism.

De *Vocea străbunilor* şi de *Ceasornicul sfărâmat* îşi vor aminti, peste ani, doi dintre cineaştii suedezi atraşi de metafizică şi sensibili la poezia naturii: **Alf Sjöberg** şi **Ingmar Bergman.**

Fantasticul rămâne categoria estetică centrală în *Trăsura fantomă* (1920), film pornit tot de la paginile lui Lagerlöf şi în care răzbate vocaţia de moralist a cineastului, căci *Trăsura fantomă* se doreşte a fi o reflecţie despre puritatea etică, despre ideea de vinovăţie şi despre ideea de ispăşire, o meditaţie despre puterea devotamentului.

Nu lipsesc aici accentele melodramatice, prezente în descrierea devoţiunii pe care o tânără bolnavă de tuberculoză o poartă unui alcoolic, nu lipsesc aici nici tuşele didacticiste.

Trăsura fantomă reţine însă atenţia prin câteva valori expresive de prim ordin: încorporarea sugestiei folclorice (prin filiera lui Lagerlöf), simbolismul obiectului (uşa spartă de beţiv şi scara de lemn pe care coboară femeia sunt imagini cu caracter emblematic anunţând viitoarele reprezentări simbolice, atât de dragi „filmului de cameră" german), jocurile de clar-obscur (extrem de expresive în secvenţa cimitirului, secvenţă de care-şi va aminti **Murnau** în *Nosferatu*), supraimpresiunile menite să insinueze elementul fantastic. Altminteri, *Trăsura fantomă* nu atinge echilibrul, rotunjimea, rigoarea interioară din vechile filme ale regizorului, în primul rând din *Proscrişii*. *Trăsura fantomă* va fi citat de Bergman în *Fragii sălbatici*, ca şi un alt film al lui Sjöström, *Ceasornicul sfărâmat*, de unde Bergman împrumută simbolul ceasului fără limbi prezent în coşmarul lui Borg (profesorul) din *Fragii sălbatici*.

(Eroul principal din *Fragii sălbatici* este jucat de însuşi Sjöström, ale cărui calităţi actoriceşti – naturaleţea şi măsura – se vădiseră încă din *Terje Vigen*; Sjöström ştie să ţină în frâu actorii cu care

lucrează, între care Hilda Bergström, interpreta principală din *Ingeborg Holm*.)

Stiller, celălalt cineast exponenţial pentru *Şcoala clasică suedeză*, e un autor mai eclectic, interesat de o diversitate de specii şi de formule cinematografice, de la melodramă la filmul de aventuri. Totuşi, opera lui reuşeşte să se coaguleze în jurul a două mari nuclee: primul este reprezentat de comedia de salon, formulă în care cineastul îşi probează capacitatea de a face fine observaţii psihologice, talentul de a descrie, de a surprinde o mentalitate (cea a păturii burgheze) şi îndeosebi ştiinţa micilor comentarii ironice asupra personajelor şi asupra lumii lor morale. Motivul central pe care-l găsim în această zonă a cinematografului lui Stiller e motivul triunghiului conjugal, preluat, desigur, din tradiţia comediei bulevardiere. El îi îngăduie regizorului să alcătuiască diagrama jocului neprevăzut al sentimentelor, al facerii şi desfacerii cuplului sentimental, întocmai cum se va întâmpla, mai târziu, în unele filme bergmaniene, cum e de pildă scânteietorul *Surâsul unei nopţi de vară*. Cele mai caracteristice filme, în această perspectivă, sunt: *Dragoste şi jurnalism/ Spre fericire* (1916) şi *Erotikon* (1920). În prima comedie ni se istoriseşte povestea unui savant entomolog care, absorbit de studiul insectelor, nu mai are timp să vadă că soţia îl înşală, iar în *Erotikon* Stiller reia motivul adulterului tratându-l, ca şi până acum, cu dezinvoltură, cu un dram de ironie, aşa cum va face mai târziu, mai ales în filmele lui americane, **Lubitsch**.

Nonşalanţa, vioiciunea, nota maliţioasă îl plasează pe Stiller printre premergătorii aşa-numitei comedii

sofisticate, cultivată, în anii ’30-’40, cu strălucire de **Ernst Lubitsch** şi de **Frank Capra**. Alți anticipatori ai acestei formule de comedie sunt: italianul **Lucio D’Ambra** şi americanul **Cecil Blount de Mille**, şi ei atraşi de descrierea vieții mondene, a frivolității, a tribulațiilor erotice, şi ei preocupați de luxul cadrului scenografic al filmelor.

A doua mare orbită pe care se plasează opera lui Stiller e reprezentată de eposul istorico-legendar, întemeiat mai ales pe literatura lui **Lagerlöf.** *Comoara lui Arne* (1919), *Vechiul conac* şi *Legenda lui Gösta Berling* (1923) prezintă afinități uşor de observat: suflul epic, un anumit accent romantic şi tendința spre stilizare, caracteristici care îl individualizează pe Stiller, altminteri unul dintre părinții poeticii şcolii clasice prin sentimentul naturii, o natură trăită ca personaj al dramei, şi prin pendularea dintre real şi imaginar, real şi fantastic.

Comoara lui Arne, considerat, pe bună dreptate, capodopera cineastului, se împărtăşeşte din hieratismul plastic datorită căruia Stiller poate fi socotit un premergător al lui **Bergman** (Bergman din *Izvorul Fecioarei),* pune în lumină sensibilitatea şi preocuparea regizorului pentru analiza psihologică evidentă mai ales în portretul eroinei principale. Totodată, el propune un ritm solemn şi, în sfârşit, atestă vocația picturală a lui Stiller, exprimată strălucit în secvența cortegiului, o secvență comparată adeseori cu secvențele similare din *Nibelungii* lui **Fritz Lang**, *Ivan cel groaznic* al lui **Eisenstein** şi *Othello* al lui **Orson Welles**.

Vechiul conac îl prevesteşte din nou pe Bergman prin prezența saltimbancilor (Bergman din *Noaptea*

saltimbancilor), tinde spre epopeic şi îmbogăţeşte gama stilistică de până acum cu registrul comicului şi al terifiantului.

Legenda lui Gösta Berling are, ca şi *Vechiul conac*, o epică somptuoasă, numai că aici ea devine adesea stufoasă, recurge frecvent la elementul spectaculos, ca-n secvența celebră a incendierii hanului, şi se sprijină din plin pe prezențele actoriceşti: **Lars Hanson**, în rolul pastorului căzut în păcatele lumeşti, şi **Greta Garbo**, actrița pe care Stiller o va însoți în America.

Alături de Sjöström şi Stiller, câțiva cineaşti suedezi participă la consolidarea Şcolii clasice:

Gustav Molander, remarcat ca scenarist, mai exact spus, coscenarist al filmelor lui Sjöström şi Stiller, realizează în 1925-1926 *Blestemații,* reînnodând firul ecranizărilor lui Lagerlöf (e vorba de *Ierusalim*) şi remarcându-se îndeosebi prin ştiința dirijării actorilor (mai târziu, în anii’30, Molander o va lansa pe **Ingrid Bergman**).

Georg af Klerker semnează un mare succes popular în 1916 cu *Prizonierul din fortul Karlsen*, extravagantă istorie de aventuri, depănând povestea furtului unui explozibil recent inventat, furt pus la cale de către duşmanii de peste graniță. Succesul comercial se datorează rețetei prea bine ştiute: peripeții trepidante pe care se grefează exaltarea sentimentului patriotic. Klerker contează, însă, în istoria estetică a cinematografului suedez prin *Biruința dragostei,* realizat tot în 1916, film care ne arată că regizorul e un bun mânuitor al luminii artificiale, precum şi un experimentator al mizanscenei în adâncimea cadrului.

Gustav Victor Bergdahl, părintele animației autohtone, profită de lecția lui Émile Cohl (grafism epurat, lapidar) şi lansează unul dintre cele mai îndrăgite personaje ale filmului desenului animat european din cinematograful mut, *Căpitanul Grogg*, personaj hazliu, ataşant prin permanenta bună dispoziție şi prin cheful lui de viață (seria desenelor animate cu *Căpitanul Grogg* e cuprinsă între 1916 şi 1923).

Ultima prezență regizorală de o anumită anvergură pe care o înregistrează cinematograful mut suedez e cea a lui **Alf Sjöberg**, autorul în colaborare al unei opere situate la granița dintre documentar şi ficțiune, *Cel mai puternic* (1929). Aici Sjöberg descrie viața aspră a vânătorilor de urşi şi de foci din ținuturile polare, cu un deosebit simț al dramatismului şi cu o deosebită atenție la fotogenia peisajului (Sjöberg va reveni la cinematograf după un deceniu, răstimp în care se va consacra regiei de teatru, contribuind la reînviorarea cinematografului suedez din anii '40-'50, inclusiv ca unul dintre dascălii cinematografici chiar şi ai lui Bergman).

Filmul lui Sjöberg reprezintă ultima zvâcnire a cinematografului suedez de la sfârşitul anilor '20, eşuat în producția comercială de duzină, reprezentată mai cu seamă de aşa-numitul „PILSNERFILM", agreabil, dar inconsistent ca spuma de bere.

ASCENSIUNEA CINEMATOGRAFULUI AMERICAN: DAVID WARK GRIFFITH, THOMAS INCE, MACK SENNETT

D. W. Griffith, întâiul dintre cineaştii americani care operează punerea în sistem a elementelor de limbaj cinematografic descoperite de practica străină şi de cea autohtonă, debutează ca regizor în 1908 cu *Aventurile lui Dollie*, film de-a dreptul insignifiant, în tradiția respectată servil a epocii. Până la *Judith din Bethulia* şi *Conştiința răzbunătoare*, ambele din 1914, cineastul nu va face decât să acumuleze răbdător şi să aprofundeze cuceriri de expresie cinematografică mai vechi. Această primă perioadă a operei griffithiene e, în fond, perioada exercițiilor de digitație, o perioadă străluminată din când în când de intuiții vizionare, noi, aşa cum e, de pildă, montajul de planuri-detaliu întâlnit după 1910.

Câteva dintre filmele realizate între 1908 şi 1914 contează în procesul căutării de sine pe care îl străbate regizorul american, fie în perspectiva preferințelor de ordin tematic, fie în perspectivă stilistică. *După mai mulți ani* (1908) recurge la juxtapunerea unor scurte scene înscrise în spații diferite, a căror legătură nu se datorează simultaneității, nici

deplasării actorului în spațiu, cum se întâmplase la unii dintre predecesorii cineastului, ci sugestiei de acțiune dramatică întemeiată pe conexiunea mentală, pe faptul că un personaj se gândeşte la ceva anume. Filmul îl apropie pe autor de conştiința ubicuității de care este capabil cinematograful şi, în această privință, nu ezită să recunoască modelul literar pe care încearcă să-l strămute în cinematograf (proza dickensiană care îl impresionase pe Griffith prin săriturile povestirii de la un loc la altul).

Vila singuratică (1909) încearcă să perfecționeze tiparul filmului de suspans propunând soluția salvării în ultimul minut, procedeu narativ susținut în planul sintaxei cinematografice de folosirea montajului paralel. Pe această orbită se va înscrie şi *Telegrafistul din Lonedale/Fata de la telegraf* (1911), unde montajul paralel capătă un caracter mai savant de vreme ce implică trei fire narative şi unde el este exersat cu o notabilă precizie a ritmului, a progresiei ritmice.

Muschetarii din Pig Alley (1912) contează printre prototipurile filmului de gangsteri, aprofundând lecția lui Porter din *Marele jaf al băncii,* şi rămâne interesant ca expresie din pricina *plein air*-ului, lucru care îi îndeamnă pe unii istorici de film mai pripiți să spună că Griffith e, nici mai mult, nici mai puțin, un anticipator al neorealismului italian. (*Muschetarii din Pig Alley* a fost filmat în decoruri reale, pe străzile New York-ului).

Bătălia (1911) şi *Masacrul*, amândouă westernuri cu o dimensiune istorică bine fixată (Războiul de secesiune constituie fundalul povestirilor), sunt filmele care acordă travellingului o valoare net analitică,

acesta fiind un mijloc de a construi tensiunea momentului, de a dirija atenția spectatorului spre un detaliu important în derularea povestirii sau de a conferi filmului un dram de forță analitică în caracterizarea personajului.

Dacă toate filmele amintite până acum sunt prețioase în ordinea cristalizării scriiturii cinematografice griffithiene, deopotrivă la nivelul decupajului şi la cel al montajului, *Grâul/Speculatorul de cereale* (1909), întâiul film care stabileşte reputația europeană a regizorului, reprezintă prima afirmare a interesului lui Griffith pentru social, interes care traversează întreaga operă a cineastului. *Grâul* este inspirat din romanul *Puțul* al lui Frank Norris (roman inclus în aşa-numita *Trilogie/Epopee a grâului*); aici naturalismul la care subscrisese romancierul e transgresat, nu o dată, în favoarea realismului psihologic şi social. Desigur, filmul griffithian nu atinge profunzimea realistă, dar el propune antiteza a două lumi sociale – cea a femeilor trudind din greu, şi cea a speculanților de cereale –, antiteză slujită de montajul paralel, îmbogățit aici cu o nouă valoare expresivă, cea simbolică. Imaginile care ne arată un ospăț îmbelşugat în casa speculantului sunt puse în opoziție cu imaginile care ne arată o lungă coadă în fața unei brutării, cu alte cuvinte, opulență versus sărăcie. Realismul din *Grâul* e doar unul relativ, al reprezentării universului fizic, dincolo de această preocupare pentru sesizarea tensiunilor de natură socială. Altminteri, filmul e anacronic ca limbaj cinematografic. Suferă de predominanța planurilor generale şi are un caracter static.

Cele mai împlinite filme pe care le dă Griffith în prima lui fază rămân *Judith din Bethulia* şi *Conştiința răzbunătoare*. Primul reprezintă un triumf al simțului lui Griffith pentru spectacol, pentru regia de mare montare, angrenând o figurație impresionantă şi un decor somptuos. Influența italiană este indiscutabilă. E vorba de înrâurirea exercitată de Guazzoni. *Judith din Bethulia* propune o formulă compozițională datorată probabil tot influenței italiene – *Satana* (Luigi Maggi). Filmul se compune din patru mari mişcări epice, din patru linii narative: iubirea a doi tineri din Bethulia; povestea lui Judith; scenele de descriere a vieții de toate zilele din Bethulia; scenele înfățişând şarje de cavalerie. Toate aceste fire se împletesc prefigurând structura epică din *Intoleranță*. Desigur, *Intoleranță* este mai complex, mai subtil, odată ce intersectează, în permanență şi într-un ritm din ce în ce mai rapid, cele patru povestiri din care se compune acest eseu filozofic suscitat de tema istorică.

Conştiința răzbunătoare, inspirat de proza lui Edgar Allan Poe, dezvoltă poetica obiectului şi, în acelaşi timp, inovează în privința montajului. Poetica obiectului, adâncită în *Naşterea unei națiuni* şi în *Intoleranță,* se va reîntâlni într-unul din ultimele mari filme ale lui Griffith – *Muguri zdrobiți* – şi îşi va lăsa amprenta asupra cinematografului mondial de mai târziu, cum o demonstrează, de exemplu, aşa-numitul „film de cameră" *(Kammerspiel),* afirmat în cinematograful german al anilor '20.

În *Conştiința răzbunătoare* există o succesiune din ce în ce mai strânsă de planuri-detaliu de obiecte, succesiune destinată să servească tensiunea dramatică şi, în acelaşi timp, să comunice starea interioară a personajelor. În secvența anchetării eroului, neliniştea acestuia este sugerată de juxtapunerea unor planuri înfățişând batista pe care personajul o frământă în mână, creionul pe care anchetatorul îl bate de masă şi balansul pendulei aflată pe peretele încăperii.

Succesiunea de planuri-detaliu de obiecte va deveni o tehnică expresivă pe care o vor stăpâni cu strălucire cineaşti ca Abel Gance şi Serghei Eisenstein.

Cea de-a doua perioadă a operei griffithiene cuprinde *Naşterea unei națiuni* (1915) şi *Intoleranță* (1916).

Naşterea unei națiuni constituie un punct de reper în evoluția limbajului cinematografic şi în consolidarea cinematografului american ca industrie. Filmul e în acelaşi timp un jalon pe drumul pe care Hollywood-ul îl străbate spre conştiința publică. Construit ca o saga a unor familii americane ruinate de Războiul de secesiune, *Naşterea unei națiuni* moşteneşte tezismul net reacționar al sursei literare de la care pleacă, literatura de duzină a reverendului Thomas Dickson. Populația de culoare e înfățişată aici într-o lumină negativă, cu sublinierea pretinsei ei instinctualități primare şi a pornirii neînfrânate spre violență, în timp ce Ku-Klux-Klanul ar chezăşui, pasămite, salvarea Americii. Deformarea istorică operată de film este explicată îndeobşte prin incapacitatea regizorului de a birui climatul în care s-a format (Griffith este fiul unui colonel din armata sudistă), ca şi prin alinierea regizorului la tentativele de reabilitare a Sudului segregaționist întâlnite într-o

zonă – e adevărat, o zonă restrânsă – a istoriografiei autohtone de la începutul secolului.

În fața valului de proteste pe care-l iscă deopotrivă prejudecata rasială şi apologia Klanului, Griffith încearcă să se apere printr-o broşură destul de cețoasă şi neconvingătoare. Ceea ce s-ar putea numi răscumpărarea atitudinii ideologice din *Naşterea unei națiuni* va fi *Intoleranță*, film care, după spusele autorului, constituie un protest împotriva oricărui soi de fanatism şi *Inimile lumii* (1918), unde ruptura cu poziția ideologică afirmată în *Naşterea unei națiuni* dobândeşte un caracter expres. Aici întâlnim o secvență în care doi soldați americani – unul alb, celălalt negru – devin doi soldați prinşi în vârtejul Primului Război Mondial, fraternizând în pofida deosebirii de culoare. Dacă viziunea griffithiană asupra istoriei americane rămâne alterată de idei preconcepute, prejudecăți şi spirit partizan, cineastul reuşeşte, în schimb, pentru prima oară, să desăvârşească eforturile ştiute încă dinainte de 1915 pentru a articula cinematograful ca un limbaj narativ.

Sadoul observă că *Naşterea unei națiuni* instituie un univers romanesc în care destinele individuale traversează, fără discontinuități, fresca istorică; în acelaşi timp, pe această relativ complexă structură epică se grefează multe elemente melodramatice, în gustul epocii. Ca filmul să izbutească punerea în acord a dezvoltării de tip romanesc a intrigii cu evocarea istorică de amploare, altfel zis cu fresca, e nevoie de un limbaj nu numai organic, ci şi suplu, de sinteză funcțională a celor mai diverse elemente de expresie cinematografică, acumulate de practica americană şi străină de până la 1915.

Griffith pune într-un singur sistem, inovând mai mult sau mai puțin, mai degrabă mai puțin:

1. Cultivarea prim-planului, integrat frazei de montaj pentru a-i puncta dramatismul sau pentru a o plasa în registrul analizei psihologice;
2. Folosirea diverselor tipuri de planuri cu orchestrarea lor dictată de aceeaşi idee a potențării efectului dramatic (vezi secvența asasinării lui Lincoln);
3. Întrebuințarea, pe urmele mai vechiului *Bătălia,* a unor mişcări de aparat remarcabile prin fluiditatea lor şi, nu mai puțin, prin funcționalitatea lor estetică;
4. Practicarea unei diversități de tipuri de montaj, mai ales a montajului paralel, cum se întâmplă, de exemplu, în final, unde panica familiei asediate e înfățişată în paralel cu sosirea membrilor Klanului;
5. Exploatarea profunzimii câmpului, fructificarea experienței din *Muschetarii din Pig Alley*;
6. Ridicarea la o altă forță estetică a planului-detaliu, tip de plan integrat în dialectica montajului, tip de plan care încetează să mai fie o simplă mărire fotografică a unui amănunt.

La toate acestea se adaugă:

7. Simțul binecunoscut al spectacolului, mărturisit de secvențe ca aceea a bătăliei de la Gettysburg sau a incendierii Atlantei;
8. Tehnica suspansului şi atenția pentru expresivitatea obiectului (colivia, ca figurare simbolică, se va reîntâlni la cineaşti ca von Stroheim în *Rapacitate* şi von Sternberg în *Îngerul albastru*).

Naşterea unei naţiuni înseamnă un veritabil reper şi în evoluţia industriei cinematografice. Produs şi distribuit de Griffith, filmul vine să întărească o industrie încă ignorată de marele capital. Griffith îl produce la „Fine Arts", una din cele trei case producătoare reunite în societatea cinematografică „Triangle Corporation" (celelalte două firme sunt: „K. A. Y.", aflată sub conducerea lui Ince, specializată în westernuri, şi „Keystone" – Sennett, spaţiu privilegiat al comediei burleşti). Cele trei case au o rampă financiară comună şi dispun de un organism unic de exploatare comercială, elemente de natură să transforme „Triangle Corporation" în cea mai importantă societate autohtonă de până la 1919. Cum *Naşterea unei naţiuni* înregistrează un imens succes de public, cum profiturile încasate de Griffitth se ridică la fabuloasa cifră de 1 milion de dolari, Wall Street-ul îşi va îndrepta privirile spre industria cinematografică în chip sistematic.

Prima mare firmă industrială care investeşte masiv în această industrie mănoasă e „Standard Oil". Investiţiile Wall Street-ului, consecutive episodului reprezentat de filmul lui Griffith, vor îngădui constituirea pe baze solide a primelor filme-colos din SUA.

Naşterea unei naţiuni provoacă prima mare mobilizare a opiniei publice americane. Dincolo de detaliul, nu lipsit de elocvenţă, al prezentării filmului lui Griffith la Casa Albă (este pentru prima oară în istoria cinematografului american când un film este arătat capului naţiunii, iar Wilson va spune că „Griffith a scris istoria cu fulgere de lumină"), *Naşterea unei naţiuni* stârneşte o polemică dintre

cele mai aprinse, iar campania de presă va fi însoţită în unele oraşe mari – New York, Boston – de demonstraţii de stradă împotriva filmului. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu o operă care nu lasă indiferentă opinia publică democratică. Replica acesteia la vizionarea filmului lui Griffith va duce, în cele din urmă, la ideea constituirii primelor companii cinematografice cu caracter independent întemeiate de cineaştii de culoare. Ele apar între 1916-1920 şi, semn al trezirii conştiinţei cineaştilor negri, produc filme net antirasiste. Punctul de reper în această privinţă rămâne *Naşterea unei rase* (1918 – **Emmett J. Scott**).

Intoleranţă continuă, pe făgaşul deschis de *Naşterea unei naţiuni*, să integreze, într-o configuraţie unitară, cuceririle expresive ale cinematografului de pretutindeni. Avem de-a face cu integrarea, în plasma unei viziuni cinematografice personale, a multor sugestii împrumutate în special din cinematograful italian (*Satana* lui Luigi Maggi, cu ideea multiplicităţii spaţio-temporale ca mijloc de obţinere a simbolismului; *Cabiria* lui **Giovanni Pastrone**, de unde regizorul american reţine ideea sculpturilor uriaşe cu valoare arhitecturală – giganţii elefanţi auriţi din episodul babilonian), din cinematograful francez (un anumit rafinament pe care-l vădeşte ornamentica decorului din episodul *Nopţii Sfântului Bartolomeu*, rafinament datorat influenţei exercitate de *Le Film d'Art*), din cinematograful danez (ştiinţa spectacolului e întărită de reperul bine disimulat reprezentat de *Atlantis,* filmul lui **August Blom**) şi din cinematograful suedez (atenţia acordată detaliului psihologic, atât de evidentă în episodul *Mama*

şi legea, episodul contemporan, se nutreşte şi din lecția realismului psihologic pe care Griffith o învață din *Ingeborg Holm,* filmul pe care **Victor Sjöström** îl face în 1913 şi care deschide aşa-numita „Școală clasică suedeză").

La influențele europene se adaugă experiența câştigată cu *Judith din Bethulia,* prefigurare a *Intoleranței* în perspectiva efectului spectacular şi în aceea a formulei compoziționale.

Intoleranță este compus din patru episoade: cel al *Patimilor lui Christos,* cel al *Căderii Babilonului,* episodul masacrului din *Noaptea Sfântului Bartolomeu* şi *Mama şi legea,* inspirat dintr-un fapt real petrecut în 1911 – reprimarea unei greve muncitoreşti de către miliția personală a unui mare industriaş din branşa chimiei (*Afacerea Steelow*). Aflate pe paliere diverse de valori, cel mai înalt fiind ocupat de episodul contemporan, toate cele patru povestiri se structurează polifonic şi fiecare dintre ele vine să configureze o ipostază a ideii centrale a operei, ideea fanatismului orb, a lipsei de toleranță generatoare de nedreptate şi de suferință. Accentele sunt distribuite diferit: în episodul francez, în prim-plan apare, de pildă, dezastrul produs de puritanism. În episodul babilonian, răul este născut de starea de decadență. Crucificarea lui Iisus apare ca injustiție supremă.

Cele patru episoade se intersectează, într-un ritm din ce în ce mai viu, până la a sugera identitatea circumstanțelor îndărătul cărora se desluşeşte acelaşi mecanism, împletire narativă menită să transforme această cavalcadă istorică, acest caleidoscop de elemente culese din spații şi timpuri

diferite, într-o imagine cu putere generalizatoare, într-o imagine cu ambiție filozofică.

Filmul este subintitulat *Lupta dragostei printre veacuri* şi, aşa cum zice chiar Griffith, se axează pe două cupluri de opoziție: iubire – ură, caritate/milă – intoleranță.

Pudovkin, într-o analiză celebră, consideră că cineastul american nu izbuteşte să unifice în conştiința spectatorului fenomene atât de disparate şi că tema filmului rămâne nebuloasă. Aceasta este formulată de Pudovkin astfel: „în toate timpurile şi în toate țările intoleranța generează crima". Griffith, zice teoreticianul rus, cade în capcana temei ingenios circumscrise.

Pentru **Eisenstein**, *Intoleranță* constituie, înainte de toate, un model de compoziție. Avem de-a face cu „o dramă de comparații". Analogia pe care spectatorul este invitat să o stabilească între elemente eterogene se sprijină pe prezența unui laitmotiv sugerat de un vers al lui Walt Whitman: imaginea unei mame care balansează un leagăn. Sensul simbolic al acestei imagini cu rol presupus unificator rămâne, însă, prea difuz, chiar neinteligibil dacă nu suntem în posesia cheii culturale – referirea la marele poet american.

Episoadele din *Intoleranță* interesează, fiecare luat în parte, prin calități care laolaltă alcătuiesc portretul înzestrărilor cinematografice multiple ale autorului. *Mama şi legea*, povestire care constituise celula germinativă a filmului, transfigurează faptul real într-o povestire cu o limpede adresă socială, impregnată mereu de adevăr psihologic, o povestire spusă întotdeauna de Griffith cu sentimentul ata-

şamentului faţă de personaje, cu vibraţie omenească şi, în anumite momente, plină de tragism.

Episodul biblic ne reţine atenţia deopotrivă prin puritatea emoţiei lui şi prin amploarea lui spectaculară. Ea se regăseşte, conjugată cu suflul epic al scenelor de masă, în episodul babilonian, despre care legenda spune că a costat un milion de dolari, milionul pe care Griffith l-a câştigat cu *Naşterea unei naţiuni*. Spre deosebire, însă, de *Naşterea unei naţiuni*, *Intoleranţă* nu se bucură de succes de public. Explicaţiile acestui eşec financiar sunt multiple:

– lungimea filmului este neobişnuită pentru epocă (în versiune originală, *Intoleranţă* dura aproape opt ore);
– caracterul inovator al structurii narative, bazată pe sugestia de simultaneism, structură care dezorientează pur şi simplu publicul de la 1916;
– accentul pacifist al filmului, aflat în dezacord cu atmosfera anilor în care SUA se pregăteşte să intre şi intră în Primul Război Mondial.

Încheiată cu *Lupta* (1931), ultima perioadă a operei lui Griffith numără puţine izbânzi. Cineastul plăteşte tribut inerţiei, aplicării acelor tipare cinematografice care în 1915–1916 fuseseră în avangarda gândirii cinematografice, uitând că după 1920 cele mai multe dintre cuceririle lui de limbaj devin monedă curentă, iar nu puţine dintre ele sunt depăşite de regizori ca Chaplin (cel din *Parizianca*) sau E. von Stroheim.

Griffith rămâne în afara fluxului vital al cinematografului american din anii ’20 şi singurele opere

demne de amintit sunt *Muguri zdrobiţi* (1919) şi *Drumul spre Est* (1920), filme rotunde, relativ egale ca valoare a expresiei, de la un capăt la altul. *Muguri zdrobiţi*, produs de United Artists (societatea de producţie şi distribuire cinematografică înfiinţată de Griffith, Chaplin, Douglas Fairbanks şi Mary Pickford), este o melodramă cu aer dickensian pentru că intimismul este colorat aici de un sentimentalism tandru, de o anumită compasiune, o melodramă, altminteri, academizantă ca limbaj, în nota vremii. Două elemente fac valoarea filmului: primul e replica la mentalitatea hollywoodiană în virtutea căreia asiaticul este înfăţişat ca o fiinţă primitivă şi perfidă, sau, în cel mai bun caz, ca o fiinţă asupra căreia se revarsă paternalismul autorului. Personajul lui Griffith, chinezul capabil de o profundă afecţiune umană, vine să răstoarne schema ideologică pe care am amintit-o, schemă sacrosanctă în producţia hollywoodiană a filmului, cum ne-o arată celebrul *Stigmatizata* al lui **Cecil B. De Mille**, în care odiosul asiatic e jucat de Sesshū Hayakawa.

Celălalt punct de interes, de natură estetică de data aceasta, constă în stilul fotografic al filmului, cu neaşteptatele lui jocuri dintre claritate şi neclaritate şi cu delicateţea tonurilor lui fotografice, delicateţe care îi face pe criticii contemporani să vorbească despre „stilul impresionist al imaginilor”.

În versiunea originală, filmul conţine unele secvenţe realizate în culori, tot aşa cum copia originală a lui *Intoleranţă* practicase caşetarea ecranului.

Drumul spre Est pune în evidenţă, poate mai mult decât oricare dintre filmele regizorului, simţul lui Griffith pentru descrierea peisajului natural, precum

şi subtilitatea simbolismului care vine să încarce, cu o valoare estetică suplimentară, vechiul montaj paralel, aşa cum se întâmplă în secvența goanei eroinei pe ghețurile fluviului, secvență care constituie un neîndoielnic model pentru **Pudovkin** în *Mama.*

Thomas Harper Ince contează în evoluția cinematografului american în dublă ipostază: ca producător şi ca regizor. În ambele ipostaze, cineastul are meritul indiscutabil de a propune o înțelegere mai fină a specificului cinematografic, demers datorat mai ales atenției acordate decupajului.

Ince – producătorul supervizează toate scenariile pe care o serie de regizori de la Triangle au sarcina de a le transpune în imagini cu o maximă fidelitate. Ei sunt doar simpli executanți ai scenariului regizoral pe care Ince îl aşterne pe hârtie în amănunțime. Elaborarea decupajului regizoral scris, ca instrument menit să asigure securitatea filmării şi să constituie, în anumite limite, o oglindă a viitorului film, face din Ince un anticipator al lui Pudovkin, susținătorul aşa-numitului „Scenariu de fier". Decupajul filmelor realizate personal de Ince se caracterizează printr-o notabilă fluență, prin exploatarea, pe urmele lui Griffith, a ideii de orchestrare a planurilor şi pe exersarea efectelor de montaj, aşa cum se întâmplă în *Mânia zeilor* (1914), unde montajul paralel se îmbogățeşte cu o valență simbolică prin stabilirea paralelismului dintre erupția unui vulcan şi zbaterea sufletească a eroinei (vinovată de sinuciderea soțului ei), ori cum se întâmplă în *Civilizație* (1916), film construit pe formula multiplicității spațio-temporale pentru a atinge alegoricul,

după modelul lui *Intoleranță,* cu acelaşi amalgam de epoci istorice – cea a lui Christ şi cea a Kaiserului, de pildă, dar fără virtuozitatea griffithiană.

Intuirea specificului cinematografic mai este argumentată şi de tendința lui Ince spre esențializarea epicului, tendință pozitivă atunci când filmul atinge eficacitatea prin lapidaritate, tendință regresivă atunci când el ajunge la o schematizare excesivă.

În sfârşit, tot de presimțirea posibilităților pe care le are expresia cinematografică ține şi tentativa regizorului de a reduce importanța insertului. Ince limitează numărul inserturilor şi le conferă un rol pur indicativ (indicații privind identitatea personajelor, precum şi locul şi timpul acțiunii), evitând un mare pericol atât de răspândit în cinematografia vremii, pericolul de a transforma inserturile într-un succedaneu (înlocuitor) al dialogurilor.

Tendința spre abolirea insertului, inițiată în 1913 de *Băiatul de la munte,* produs de firma italiană „Celio Film", avea să se întărească în anii '20, aşa cum o dovedeşte, între altele, *Ultimul dintre oameni* (**Friedrich Wilhelm Murnau**) şi *Omul cu aparatul de filmat* (**Dziga Vertov**).

Limitarea importanței insertului operată de regizorul american e unul dintre paşii meniți să ducă spre experiențele lui Murnau şi Vertov, cu alte cuvinte spre afirmarea capacității noii arte de a se exprima prin însăşi dialectica imaginilor suficientă sieşi şi nu cu ajutorul cârjelor verbale; în epoca maturității, cinematograful mut reuşeşte să devină – zice Jean Mitry – o narațiune *în* imagini, încetând să fie o narațiune *cu* imagini.

Opera de producător a lui Ince se înscrie în cele mai diverse registre, cultivă cele mai felurite genuri, de la comedia sentimentală (specialistul în această formulă rămâne Charles Miller) la drama psihologică bazată pe substrat social (principalul regizor e, în această zonă, **Scott Sidney**, cu *Italianul* – 1915), film reper pentru realismul notației ambientale şi pentru nota lui documentaristă, rară în melodramele timpului.

Genul pe care îl preferă Ince-producătorul rămâne westernul.

Sadoul spune că Ince, ca producător, de fapt ca veritabil autor al westernurilor semnate de simpli regizori artizani, se dovedeşte a fi un poet liric, sensibil la prezența naturii, un poet înzestrat cu simțul epic al luptei.

Regizat de Ince în 1911, *Peste câmpii* îndreaptă producția de westernuri spre istorisire, amintind de o saga a aventurilor romaneşti ale cowboy-ului, personaj înconjurat de o aură eroică, mitizat, aflat într-un etern conflict cu violența, necinstea, injustiția, prins în confruntarea dură cu natura potrivnică.

Două caracteristici principale au westernurile produse sub bagheta lui Ince:

a) tratarea peisajului natural ca personaj dramatic – lecție asimilată în scurt timp de cinematograful clasic suedez;

b) naturaleța actoriei dezbărată de ticurile teatrale, aşa cum o dovedesc prestațiile lui William S. Hart, eroul din *Arianul.*

Ca regizor, Ince dovedeşte stringență epică (inclusiv în *Invadatorii* (1912) – unul dintre puținele filme din epocă în care autorul ia partea indienilor),

simțul efectelor spectaculare de anvergură – vezi ştiința de a folosi o masă impresionantă de figuranți în *Bătălia de la Gettysburg* (1913)) şi talent plastic, îndeosebi în ceea ce priveşte compoziția cadrului şi revelarea valorii dramatice a luminii – vezi, mai cu seamă, *Civilizație*.

Mack Sennett are, întocmai ca Ince, o mare vocație de animator. După ce îşi face exercițiile de digitație în comediile de la „Biograph", cineastul fondează în 1912 compania „Keystone" unde lucrează ca regizor, coscenarist, supervizor, monteur şi producător. Sennett va lansa sau va contribui la consolidarea carierei lui **Charlie Chaplin**, **Buster Keaton**, **Harold Lloyd**, **Harry Langdon**, **Fatty „Roscoe" Arbuckle**, **Ben Turpin**, **Al St. John** sau **Mabel Normand**, pilonii burlesculuui din anii 1910–1920, tot aşa cum Griffith va fi maestrul lui **Erich von Stroheim**, **King Vidor** (al cărui *Hallelujah* – 1929 va fi primul film din istoria cinematografului jucat în totalitate de negri) şi **Raoul Walsh** – cineaşti cu o contribuție esențială la progresul filmului narativ psihologic, iar Ince va fi învățătorul cinematografic al lui **Frank Borzage** (autor de filme psihologice foarte apropiate de melodramă, un alt exponent de seamă al aceluiaşi filon).

Sennett redescoperă tradiția autohtonă şi cea străină a burlesculuui, potențând-o în termenii unui stil original, cristalizat până în ultimele lui detalii, reuşind să impună o veritabilă şcoală.

Producția de la Keystone înregistrează mai multe vârste stilistice:

a) prima vârstă, cuprinsă între 1912-1913, se defineşte mai ales prin reluarea sugestiilor la care fusese

sensibil încă **McCutcheon** – părintele formulei provenite din teatrul de music-hall anglo-saxon şi din reprezentaţia de circ. Sunt privilegiate goana-urmărirea, travestiul, gagul violent, comicul gros, cu o nuanţă licenţioasă. Nu mai puţin, producţiile din 1912-1913 se caracterizează prin întrebuinţarea, relativ frecventă, a trucajelor, convocate nu o dată pentru mărirea coeficientului spectacular al acţiunii şi, mai ales, pentru a da gagului un aer fantastic.

Prima vârstă a burlesculuipropune filme în care improvizaţia joacă un rol esenţial. În general, ele sunt realizate fără un scenariu prealabil, regizorul având în minte doar canavaua povestirii, găsind gagul la faţa locului sau aplicând gagurile prezente în reţetarul datorat aşa-numiţilor *gagmeni* dintre care faimos rămâne **Frank Capra**, ulterior devenit regizor, gagmanul lui Harry Langdon.

b) cea de-a doua vârstă stilistică a burlesculuisennettian se precizează net după 1915. Trucajele încep să fie abandonate, se desăvârşeşte stilul de joc colectiv (în cazul comicului de echipă) şi, fenomen de mare importanţă, se descoperă ambianţa reală, producându-se ieşirea masivă a comediei din platou.

Ieşirea în stradă se soldează cu apariţia şi cu exploatarea unor noi obiecte comice: automobilul, tramvaiul, trenul, aerostatul, precum şi cu apariţia, în galeria personajelor celor mai des întâlnite, a poliţistului gândit, de regulă, ca o imagine a autorităţii supusă ironiei, deriziunii.

Prelungind o sugestie veche a burlesculuiîntâlnită încă în comediile lui **John Bunny** – dintre actorii americani – sau la **Max Linder** – dintre cei

europeni –, Sennett îşi construieşte comediile în funcţie de prezenţa unei măşti comice, cu alte cuvinte a unui tip definit printr-o unică notă caracterologică, printr-un personaj energic tipizat. Ideea e subliniată de Sennett în *Psihologia comicului cinematografic* (1918 – eseu).

Aici, autorul înşiruie personajele susceptibile de a produce hazul şi situaţiile în care sunt angrenate:

Predicatorul – trebuie să aibă ochii bulbucaţi, să poarte favoriţi (în niciun caz tânăr şi bărbierit) şi să fie mereu supus unor proaste tratamente;

Judecătorul (omul legii) – îmbrăcat elegant, e nimerit să fie înfăţişat în plin scandal casnic.

Deducem, din exemplele acestea şi din altele, că Sennett ia peste picior solemnitatea, poza, mizând pe efectul comic produs de contrastul dintre imaginea tradiţională a personajului şi degradarea sa neaşteptată. E probabil un reflex al comicului popular mai grosolan, dar vital, şi nu e întâmplător că eseul face trimitere la Commedia dell' Arte, citându-l pe Carlo Gozzi.

c) cea de-a treia vârstă stilistică a burlesculuisennettian – vârsta maturităţii – se plasează în anii '20 şi e jalonată, în primul rând, de trecerea masivă la lungmetraj.

Primul lungmetraj fusese realizat în 1916 şi editat doi ani mai târziu: *Mickey* al lui **Richard Jones**, unde **Mabel Normand** alternează registrul exploziv al slapstick-ului cu registrul comediei sentimentale şi unde principala vedetă feminină a şcolii sennettiene face dovada măsurii – şi chiar a fineţii sale de joc – căci Normand se numără printre puţinii actori burleşti care ştiu să evite grimasele.

După *Mickey,* producția sennettiană va face loc, din ce în ce mai mult, lungmetrajului, cu succes în unele cazuri, cu eşecuri clare în altele, anume în cazurile în care economia narativă a filmului de lungmetraj vine să compromită densitatea de gaguri: se produce o sărăcire a arsenalului de gaguri, evident cu excepția lui Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd şi Harry Langdon. Toți aceşti comici propun lungmetraje care duc stilurile individuale, şi în acelaşi timp stilul colectiv, cel al şcolii burleşti, la desăvârşire.

ŞCOALA SOVIETICĂ DE CINEMA

Nici până în 1917 cinematograful rus nu era o pată albă pe harta cinematografiei mondiale. Debutul lui s-a consumat, ca şi în alte părți, cu filme de actualități şi reportaje. Demn de remarcat este că începuturile filmului de ficțiune instaurează tradiția subiectelor naționale.

Existau pe atunci destule adaptări după Puşkin, Tolstoi, Lermontov, Turgheniev şi alte mari nume ale literaturii ruse. La această tradiție trebuie adăugată pasiunea cineaştilor pentru folclor, de aici extrăgându-se o altă notă definitorie, detectabilă, de pildă, în filmele de animație ale lui **Ladislas Starevici**. Cel de-al treilea element deosebit pentru începuturile cinematografului în Rusia este suprapunerea acestor căutări cinematografice unei puternice mişcări de reînnoire teatrală. În teatru există, în primele două decenii ale secolului XX, un moment de mare fierbere, în care vechile practici teatrale sunt puse sub semnul întrebării, prin experiențele unor **Meyerhold***,

* Vsevolod Meyerhold (1874-1942). Om de teatru rus care, deşi format la şcoala lui Stanislavski, s-a despărțit ulterior de el, afirmând caracterul convențional al spectacolului de teatru, combătând identificarea lui cu viața.

Stanislavski[*], **Tairov**[**]. Konstantin Stanislavski va marca indirect producția rusească, nu prin lucrări regizorale, ci prin stilul de joc al unui actor: **Ivan Mosjukin**, primul care renunță la gesticulația marțială a scenei. El aplică în interpretarea sa principiul stanislavskian al acțiunilor fizice şi are o admirabilă naturalețe a microfizionomiei.

Vsevolod Meyerhold, autorul unui alt sistem teatral celebru, a realizat, între 1914-1915, patru filme, dintre care cel mai important este *Portretul lui Dorian Gray*, film care mizează pe stilizarea scenografiei. El îl va influența pe cel ce avea să devină cel mai important regizor rus până la Revoluția din 1917.

Evgheni Bauer. Şi Bauer va fi pasionat de căutările privind plastica imaginii, căutări impregnate de atmosfera culturală a epocii, un amestec fascinant de realism, constructivism, simbolism, cubism, simbolism. Epoca despre care vorbim, şi care îşi arată semnele încă din 1910, este un vast creuzet în care tot ce era mai nou şi mai revoluționar în gândirea şi practica literară, teatrală, plastică a Europei îşi găseşte un sol care va rodi şi va duce la o serie de cuceriri absolut independente de modelele apusene. Este momentul în care apar **Vassili Kandinski**, unul dintre părinții expresionismului, **Kazimir Malevici**, părintele îndepărtat al picturii abstracte, **Aleksandr Rodcenko**, unul dintre creatorii fotomontajului care-i va influența pe Vertov şi Eisenstein. Apare gruparea „Opoiaz", formată din **Viktor Şklovski, Vladimir Propp** şi **Roman Jakobson**, care revoluționează studiul limbajului poetic şi, într-un sens mai larg, stilistica literară. Ideea de structură, cercetată de cei de aici, devine un reper pentru Eisenstein care, la începuturile lui de teoretician şi practician, studiază montajul şi decupajul cinematografic sub această influență.

Evgheni Bauer nu va crea numai sub influența lui Meyerhold, ci şi sub aceea a şcolii daneze de cinema. Filmele lui(ca, de exemplu *Martori muți*-1914 sau *Viață după moarte* – 1914) sunt drame sentimentale, „tragedii de budoar" cu un climat impregnat de erotism, de o anume pasiune pentru morbiditate şi de un nihilism moral şi politic. Tipologia filmelor sale e foarte caracteristică: pictorul modernist care vrea să demoleze arta veche, intelectualul care trăieşte în mitul sacrificiului, dansatoarea sau contesa decăzută pradă anxietăților erotice etc.

Aceste filme interesează azi în perspectiva sociologiei gustului cinematografic. Ele sunt valide din unghiul contribuției lui Bauer la constituirea cinematografului rus ca artă, ca limbaj vizual. Dar adevăratul cinematograf rus se va naşte odată cu Revoluția din Octombrie 1917: numai după acest eveniment îşi va afirma identitatea şi va intra pe orbita marilor valori cinematografice şi culturale, alături de cinematograful american şi de cel suedez, de experimentele expresionismului german. Revo-

[*] Konstantin Stanislavski (1863-1938). Om de teatru rus, creatorul unui sistem teatral bazat pe adevărul reacțiilor umane, pe autenticitatea relațiilor dintre personaje. A elaborat o tehnică prin care actorul îşi poate mobiliza subconştientul în crearea personajului său.

[**] Aleksandr Tairov (1885-1950). Om de teatru rus care refuză teatrul naturalist, dar şi pe cel stilizat, propunând „teatrul formelor pline de emoție", inspirat din formele tradiționale şi populare.

luția pune capăt monopolului câtorva producători: **Aleksandr Drankov**, **Iosif Ermoliev**. O parte dintre ei se vor stabili în Franța. Cu Ermoliev vor pleca în Franța şi regizorul Iakov Protazanov şi actorul Ivan Mosjukin. Emigrația rusă stabilită la Berlin şi la Paris nu va aduce o contribuție deosebită în țările în care se integrează.

În 1917 Lenin semnează decretul de naționalizare care va schimba destinul cinematografului rus, orientarea sa politică şi estetică. Lenin spunea că „cinematograful este arta cea mai importantă pentru bolşevici", referindu-se la forța de penetrație a filmului, de a modela şi mobiliza conştiințe. Primele producții de după naționalizarea cinematografului au caracter agitatoric. La serviciul cinematografic al Armatei Roşii, **Lev Kuleşov** realizează o gazetă filmată,*Kino Pravda*, care va fi apoi încredințată lui **Dziga Vertov**. Se realizează 23 de asemenea actualități, cuprinzând corespondențele de front din luptele războiului civil. O formă deosebit de eficace de mobilizare la lupta revoluționară au fost aşa-numitele trenuri culturale. Apar actualitățile care combină ficțiunea cu imaginile filmate pe viu. Lev Kuleşov realizează, de pildă, *Pe frontul roşu* (1920), în care are curajul să facă mizanscenă elaborată dinainte, cu actori profesionişti, în chiar vâltoarea realității. În trenurile şi vapoarele culturale şi-au făcut ucenicia mulți dintre cineaştii care vor ajunge celebri în anii 1920-1925. Monteurul materialelor care se filmau în regiunile unde se deplasa trenul era Dziga Vertov. Lipsa peliculei, datorată blocadei Antantei, a fost suplinită de procurarea acesteia din Statele Unite, prin Siberia. Şi criza de electricitate

a afectat producția sovietică a începuturilor, puține filme de ficțiune au putut fi duse la bun sfârşit. Unul dintre acestea a fost *Kuşa* de Sanin, unde apărea un personaj ignorat de cinematograful țarist: țăranul.

În 1922, momentul când începe reconstrucția țării, studiourile se redeschid şi încep să producă regulat. Începe schimbarea la față a cinematografului sovietic, metamorfoză datorată unei generații de cineaşti care au încercat să facă cinema altfel decât precedenții cineaşti ruşi sau străini. Un rol important îl vor avea *Laboratorul experimental* creat de Lev Kuleşov şi de elevii săi (printre care se număra **Vsevolod Pudovkin**), gruparea întemeiată de Dziga Vertov, *Kinoglaz (Cine-ochi)*, şi *FEKS (Fabrica Actorului Excentric)* inițiat de **Grigori Kozînțev** şi **Leonid Trauberg.**

Laboratorul experimental al lui Kuleşov marchează o dată fundamentală în teoria montajului. După ce făcuse filme fără peliculă, adică mizanscenă, încadraturi într-un spațiu delimitat prin rame şi având ca fundal o suprafață de catifea neagră, regizorul trece la câteva experimente dintre care cele mai importante sunt *Efectul Mosjukin* (sau *Efectul Kuleşov*), *Peisaj artificial* şi *Femeia ideală*. Pudovkin declara că sunt importante la fel ca experimentele lui Griffith. Toate aveau scopul de a demonstra funcția demiurgică a montajului, creator al unei geografii şi anatomii ideale.

În primul experiment, *Efectul Mosjukin*, s-a luat un plan considerat neutru dintr-un vechi film al lui Bauer, cu actorul Ivan Mosjukin. S-au alăturat apoi, pe rând, un plan cu un copil care se joacă cu un

ursuleț, altul cu o farfurie aburindă, altul cu un dric. La proiecție s-a constatat că Mosjukin avea de fiecare dată altă expresie: de bucurie, entuziasm, tristețe. Kuleşov dorea să demonstreze cu acest experiment că montajul „este sufletul cinematografului" şi că forța lui rezidă în corelarea cadrelor.

Dziga Vertov, creatorul conceptului *Kinoglaz,* fundamentează teoria „filmării pe viu" şi teoria montajului ştiințific, ca organizare a lumii vizibile şi culese de *cine-ochi*, care ar avea proprietăți miraculoase: spontaneitate agresivă, posibilitatea de a a intui ceea ce este latent. Este o teorie justă până la un punct, exagerată mai apoi, pentru că fetişizează tehnologicul. Niciodată aparatul de filmat nu se poate lipsi de voința subiectivă, de eul creator care procedează prin selecție. Filmele din epocă materializează această tehnică a filmării pe viu. Filmul-manifest al teoriilor lui Vertov va fi realizat între 1929-1930 şi se va numi *Omul cu aparatul de filmat.*

Fabrica actorului excentric împărtăşea păreri opuse. Dacă Vertov refuză actorul şi scenografia, refuzând filmul cu subiect, Kozânțev şi Trauberg revalorizează actorul, story-ul asimilează toate procedeele scenice, exagerând artificiul, convenția, aspirând să dea astfel o caricatură abstractă a realului. Mijloacele predilecte vor fi mijloacele brutale şi spectaculoase ale circului, music hall-ului, teatrului de marionete (Grand Guignol), imageria şocantă care îl fascinase şi pe Eisenstein la începuturile sale cinematografice, când teoretiza „montajul de atracție", pe care l-a transferat din teatru în cinema.

APOGEUL ŞCOLII SOVIETICE DE CINEMA. UNIVERSUL STILISTIC AL LUI EISENSTEIN, PUDOVKIN, DOVJENKO

Şcoala sovietică apare exploziv, legitimând definitiv caracterul de artă al cinematografului, afirmând nu numai practic, ci şi teoretic, specificitatea cinematografului ca fiind determinată de montaj.

Acest fenomen apare într-o epocă de mare efervescență, nu numai cinematografică ci şi literară, plastică, o epocă în care se amestecă futurismul, constructivismul şi simbolismul cu germenii realismului socialist. Este o epocă difuză, în care nu puține au fost îndrăznelile şi nu puține ereziile.

Prima vârstă a cinematografului sovietic este aceea a documentarului, a jurnalului de actualități şi a filmării cu camera ascunsă. După această vârstă documentară urmează o alta, marcată de căutările în sfera expresivității. Este reprezentată de **Lev Kuleşov** şi căutările sale în sfera montajului, de *Fabrica Actorului Excentric* inițiată de **Kozânțev** şi **Trauberg.** Este calea stilizării, mai ales groteşti, a violenței plastice, amintind de cineaştii expresionişti.

Acest climat a dus şi la exagerări, la apariția unui flanc al inovatorilor extremişti, în fruntea căruia se

află **Dziga Vertov**. Acesta este prizonier al unui misticism sui generis, comparabil cu cel al cineaştilor şi teoreticienilor francezi de la revista *Cahiers du cinéma*, aşa cum arăta şi criticul Guido Aristarco. Şi unii şi alţii cred prea mult într-o aşa-zisă putere magică a aparatului de filmat. Dar apogeul Şcolii sovietice de cinema va fi atins prin filmele lui **S. M. Eisenstein**, **Vsevolod Pudovkin** şi **Alexandr Dovjenko**.

SERGHEI MIHAILOVICI EISENSTEIN

Opera teoretică şi practică a lui Eisenstein va soluționa multe din aceste confuzii ale epocii şi va catapulta cinematograful sovietic în circuitul cinematografului mondial. Eisenstein vine în cinema din teatru. El lucrase ca regizor şi scenograf la Teatrul Proletkultului condus de Vsevolod Meyerhold. Sub influența acestuia, Eisenstein va pune în scenă o serie de piese, fie din literatura clasică rusă, fie piese contemporane de „agitație" (adică de propagandă), folosind elemente spectaculare din tradiția circului şi a music-hall-ului. În aceste montări teatrale ale lui Eisenstein apar şi scurte proiecții cinematografice, idee pe care o vom regăsi şi în practica altui regizor de teatru,Tairov.

În cel mai faimos spectacol al său, *Orice naş îşi are naşul,* Eisenstein transferă teoria montajului, aplicată în teatru, în sfera cinematografului. În activitatea sa teatrală Eisenstein pornea de la ideea că vechile forme de artă s-au perimat, poziție însuşită de arta Proletkultului. El credea că teatrul de narațiune trebuie înlocuit cu reprezentația de

atracție, de propagandă. Eisenstein susținea că spectacolul trebuie să pornească de la ideea textului, luată ca fundament al construcției regizorale, aceasta bazându-se pe numere de varieteu, de circ, pe proiecții de film. Totul trebuia să devină un montaj liber de senzații, alese în mod arbitrar. Într-un articol publicat în revista *Lef*, în 1923, Eisenstein scria că montajul există în orice moment agresiv al spectacolului. El supunea spectatorul emoției fizice, senzoriale, cu scopul de a produce un şoc(de exemplu, tăierea mâinilor în scenă).

Eisenstein a fost atras de film grație caracterului neartificial al acestuia. El a spus şi a repetat deseori că în cinematograf nu contează atât relatarea faptelor, cât combinarea reacțiilor emotive pentru îndeplinirea sarcinilor propagandistice. Primul său film, *Greva*(1924), pune în practică asemenea principii iconoclaste. Aici foloseşte montajul de atracție, stabilind astfel o analogie între cadrele cu reprimarea grevei şi cele cu un abator. *Greva* pune în practică şi un alt principiu al tânărului Eisenstein, absența story-ului. El vrea să elimine „lanțul particular al evenimentelor" şi de aceea nu se referă la o grevă anume. Încearcă o sintetizare a tradiției de luptă a mişcării muncitoreşti. După el, filmul nu trebuie să cuprindă figuri individuale, „eroi care se înalță deasupra maselor". Aici se observă un reflex al ideologiei colectiviste susținută de Proletkult. Eroul individual era incompatibil cu concepția de clasă a cinematografului. *Greva* este primul film **coral** al cinematografului sovietic, o operă cinematografică în care personajul principal e mulțimea şi în care figurile individuale nu se detaşează, ele fiind doar

nişte semne sau personificări ale unor concepte sociale sau politice. În perspectivă istorică, ar fi de notat că *Greva* a apărut spectatorilor din 1924 şi ca un gest polemic faţă de cinematograful rus de până atunci. Era primul film fără suspans poliţist şi fără intrigă sentimentală.

Filmul este o expresie a întregului climat cultural în care se formase Eisenstein. Recunoaştem aici pasiunea împărtăşită de toţi proletcultiştii pentru document, disprețul față de ficțiune, gustul pentru literatura faptului, pentru dimensiunea cronicărească, pentru fotomontaj. Se topesc în acest film învățămintele „biomecanicii" lui Meyerhold cu lecția montajului griffithian.

Clarificându-se interior, în sens estetic şi stilistic, al stăpânirii mijoacelor de expresie, Eisenstein va trece la *Crucişătorul Potiomkin*(1925) păstrând câteva dintre caracteristicile primului film. Este vorba în primul rând despre caracterul coral şi despre conținutul documentar. Eisenstein va scrie că acest film „apare ca o cronică a evenimentelor şi acționează ca o dramă". După *Greva,* el rămâne fidel temei Revoluției. În iunie 1924 i se propune să realizeze unul dintre filmele proiectate pentru aniversarea Revoluției din 1905. Din materialul epic vast care i s-a propus, el a ales doar o pagină şi jumătate, în care era evocată revolta marinarilor de pe vasul *Potiomkin*, din flota Mării Negre, şi fraternizarea întregului oraş Odesa cu ei. Ceea ce era schițat în *Greva* privind temele, obsesiile şi tehnicile expresive se dezvoltă în noul film. Mulțimea devine un personaj dramatic important, eroii individuali fiind simple siluete:

doctorul, marinarul ucis, Vakulinciuc, ofițerul, preotul.

Crucişătorul Potiomkin se aseamănă *Grevei* prin absența story-ului şi prin aparența cronicărească. Eisenstein a explicat principiile construcției filmului în textul *Caracterul organic şi patetismul în Crucişătorul Potiomkin.* El are structura unei tragedii clasice, fiind împărțit în cinci acte: 1. expoziționea; 2. revolta de pe vas; 3. înmormântarea marinarului Vakulinciuc; 4. masacrul de pe scara din Odesa; 5. finalul, evadarea crucişătorului din încercuire.

Fiecare act este divizat în părți egale, opuse prin sens şi ritm. Prima parte este de natură dramatică sau lirică şi are o mişcare mai lentă, mai caldă, iar a doua parte, de natură epică, are un ritm mai violent, mai exploziv. La nivelul compoziției, filmul este construit simetric, din două părți egale, cezura dintre ele fiind episodul defilării populației la coşciugul lui Vakulinciuc. În această perspectivă filmul realizează o deplasare de accent ideologic de la revolta marinarilor la înfățişarea unui elan contestatar unanim. Ambiția de clasicitate este marcată de prezența unității de timp, a dublei unități de loc (nava şi oraşul) şi a dublei unități de acțiune(revolta marinarilor şi fraternizarea locuitorilor din Odesa cu ei).

Apreciat pretutindeni pentru perfecțiunea sa formală, *Crucişătorul Potiomkin* este realizat de pe pozițiile materialismului istoric. Filmul a avut şi o uriaşă rezonanță socială, inspirând o revoltă asemănătoare marinarilor olandezi de pe vasul *Şapte provincii.* La Berlin a fost interzis, fiind considerat subversiv.

Al treilea film din tripticul consacrat mişcării revoluționare din Rusia, *Octombrie* (1927), are un conținut politic manifest, încercând să cuprindă semnificațiile sociale şi umane ale Revoluției din 1917. Eisenstein a reconstituit evenimentele cu extremă minuție, dând iluzia filmării pe viu,a reportajului. Aparent, cineastul nu-şi asumă decât rolul de cronicar care consemnează mersul evenimentelor. Este o cronică a desfăşurării evenimentelor, de la primele lupte de stradă la asaltul asupra Palatului de Iarnă. Din relatarea lui răzbate o pasiune esențială a afirmării sau negării, o ardoare romantică uneori, alteori sarcasm. Implicit se realizează o reflecție a cineastului asupra lumii înfățişate şi asupra momentului istoric. *Octombrie* reprezintă o încercare a rupe cu mentalitatea de cronică, cu mistica documentarului, din care se nutreau literatura şi cinematograful epocii. Este prima mare explozie a lirismului lui Eisenstein. Formula actualității reconstituite disimulează o fervoare eseistică. În acest film asistăm la o maximă înflorire a simbolului şi a metaforei, la un joc necontentit al asociațiilor. Dintre secvențele sau cadrele celebre, analizate şi de criticul Balázs Béla, merită amintite deruta guvernului provizoriu, figurată prin folosirea simbolică a obiectelor. Sunt celebre secvența satirică ce dezumflă grandomania napoleoniană a lui Kerenski şi acel „moment al religiilor" unde Eisenstein, cedând impulsurilor lui ateiste, montează o serie de obiecte de cult, de crucifixuri aparținând riturilor catolic şi ortodox şi reprezentându-l pe Iisus, pentru a ajunge în cele din urmă la masca hidoasă a unui trib african. Eisesntein spunea: „Cred că vom găsi cheia unui

cinematograf pur, care va fi în mod genetic ideologică". Toate experiențele de limbaj, folosirea montajului intelectual, utilizarea simbolică a obiectelor şi integrarea inserturilor în fluxul plastic al filmului sunt preludiul acestei încercări. Eisenstein a intenționat, de altfel, să transpună pe ecran *Capitalul* lui Karl Marx.

VSEVOLOD PUDOVKIN

Pudovkin a fost elevul lui Lev Kuleşov la laboratorul lui experimental, participând la experiențele maestrului privind montajul. A fost actor şi scenograf, iar această activitate a lăsat urme în creația sa regizorală, dacă ne gândim mai ales la importanța pe care o acorda scenografiei filmului.

Primele sale pelicule nu ne lasă să întrezărim fizionomia operei întregi a lui Pudovkin. El începe cu un film documentar despre experiențele savantului Pavlov privind reflexele condiționate, realizat cu oarecare rigoare datorată pregătirii lui ştiințifice (are şi studii de inginerie).

Primul film de ficțiune, *Frigurile şahului*, este o comedie burlescă ce ironiza pasiunea subită a moscoviților pentru şah. Până la apariția sonorului, Pudovkin mai face trei filme importante: *Mama* (1926), *Sfârşitul Sankt Petersburgului*(1927) şi *Urmaşul lui Gingis Han* (1928). Unitatea celor trei este afirmată de prezența unui motiv unic. Deşi se desfăşoară în diferite medii, filmele analizează un proces de clarificare ideologică. Urmărim trecerea personajelor de la starea opacă de indiferență la

dobândirea conştiinţei revoluţionare. Este cazul Pelaghiei, eroina din *Mama,* care preia în final steagul, simbolul Revoluţiei, sau al eroului din *Sfârşitul Sankt Petersburgului*, un flăcău de la ţară care se alătură luptei revoluţionare. Este de remarcat că, paralel cu acest examen minuţios al limpezirii conştiinţei, personajele pudovkiene sunt iniţial traumatizate, au un resort interior frânt. De pildă, tânărul din *Sfârşitul Sankt Petersburgului* îl trădează, fără să vrea, pe capul revoluţionar din uzină.

În filmele lui Pudovkin există o umanitate mai densă decât în cele ale lui Eisenstein, unde eroii sunt mai degrabă personificări ale unor concepte filozofice sau politice. Prin opoziţie, Pudovkin e socotit descoperitorul eroului individual, el ţine cumpăna între eroul individual şi cel colectiv. Criticul **Léon Moussinac** spunea despre Pudovkin că „alege elementele interioare ale dramei". Această pasiune a sa de a investiga umanitatea personajelor l-a făcut să renunţe la model, la tipaj, pe care îl considera insuficient, o simplă mască expresivă cu valoare de caracterizare socială. Pudovkin apelează la actori cu o sensibilitate rafinată, cultivată, dintre cei ce urmaseră lecţia realismului lui Stanislavski.

O altă caracteristică a lui Pudovkin este relativul lui lirism, definit de Moussinac prin contrast cu patetismul eisensteinian: „Un film de Eisenstein seamănă cu un strigăt, un film de Pudovkin evocă un cântec". Acest lirism apare în forma lui cea mai pură în *Sfârşitul Sankt Petersburgului*, capodopera sa. Aici regizorul recurge la tehnica muzicală a temei cu variaţiuni, tema apărând tratată cu mijloace stilistice diferite,în funcţie de traiectoria personajului. Această propensiune spre lirism face din finalul

filmului *Urmaşul lui Gingis Han* o pagină cu un suflu asemănător baladei.

O ultimă caracteristică a cinematografului lui Pudovkin ar fi gustul lui pentru detaliul psihologic sau dramatic, care este un reflex imediat al conceptului teoretic de *material plastic:* ceasul pe care eroina din *Mama* îl strânge în pumn până când îl sparge sau gândacul de pe cizmele ofiţerului din *Urmaşul lui Gingis Han*. Ceasul e un detaliu care ne sugerează rezumativ o întreagă tensiune psihologică a personajelor.

Există o exemplară coerenţă între gândirea teoretică şi practica lui Pudovkin. De pildă, lucrând cu actorul, Pudovkin a încercat să aplice învăţămintele stanislavskiene privind interpretarea. În filmele sale se observă materializarea concepţiilor privind montajul care, în ideea lui, presupune o înlănţuire, o juxtapunere, spre deosebire de cel eisensteinian bazat pe coliziune. El valorifică în practică propoziţia: „Montajul este un instrument al dialecticii".

Azi, filmele lui Pudovkin îşi păstrează un anume merit istoric, acela de a deschide cinematografului sovietic perspectiva unei abordări mai intimiste a evenimentelor social-istorice şi politice, drum pe care vom găsi puţini „călători". Unul dintre ei este Mark Donskoi, mai puţin declarativ decât alţii, dar nu lipsit de note retorice.

Cinematograful lui Pudovkin e mai puţin tezist, mai puţin înfeudat lozincilor, dar autorul este, fără doar şi poate, un reprezentant al cinematografului comunist. El are o extraordinară ştiinţă a cinematografului, a ritmului, a montajului.

După cele trei filme care constituie miezul filmografiei lui Pudovkin, universul său tematic şi formula stilistică îşi păstrează o anume coerenţă în anii sonorului. El va fi fascinat de posibilităţile sintezei audiovizuale. După 1933-1934, va cădea în stilul academic al filmelor biografice pe care cinematograful sovietic le cultiva în epoca stalinistă, revenind la simplitate şi la pasiunea pentru viaţa obişnuită, pentru observaţia realistă, abia în ultimul lui film, *Întoarcerea lui Vasili Borotnikov*.

ALEKSANDR DOVJENKO

Formaţia lui Aleksandr Dovjenko şi-a spus cuvântul în configurarea operei sale. A fost, pe rând, gazetar, desenator, caricaturist. A studiat pictura la Berlin. Aceasta explică o anume înrâurire expresionistă în stilul fotografic al lui Dovjenko.

Primele filme ale lui Dovjenko sunt insignifiante. Face, de pildă, *Vasia reformatorul*, o comedie cu accente satirice care prelua motivul clasic al burlescului: goana-urmărire. Până la afirmarea cu *Zvenigora* mai este de remarcat *Valiza curierului diplomatic*, film care aclimatizează filmul american de aventuri.

Abia cu *Zvenigora* apare explozia violentă şi demonstrativă a unei individualităţi. Dovjenko spunea: „Am făcut acest film aşa cum cântă păsările". La apariţia sa, pelicula a iscat o polemică înverşunată, ea contrazicea dogmele cinematografice ale epocii. Aici, Dovjenko trece prin istoria Ucrainei, de la epoca dominaţiei poloneze până la Revoluţie. El manifestă o intenţie griffithiană a extensiei în timp.

E un film fără story, dar cu un mic motor narativ: povestea unui bătrân care are doi fii: unul trece de partea „roşilor", a bolşevicilor, celălalt în tabăra „albilor" din armata ţaristă. Bătrânul din *Zvenigora* este în acelaşi timp un personaj realist dar şi unul simbolic, reprezentând sufletul ancestral al Ucrainei. El aderă în final la idealurile Revoluţiei.

Faptul că era un film fără story a produs o mare nedumerire şi reacţii pătimaşe. Graţie susţinerii lui Eisenstein şi Pudovkin, filmul a ieşit, totuşi, în premieră. Pe Eisenstein îl fascinase un amestec de realism şi mitologie, poezie şi umor rustic, de factură populară, între realism şi fantastic. La Dovjenko surprinde fantasticul familiar şi folcloric, amestecul poeziei cu lirismul, al pamfletului cu lirica peisagistă.

Definitoriu pentru Dovjenko este lirismul cu substrat filozofic şi organizarea temelor în binoame. Se află într-o tulburătoare proximitate dragostea şi ura, pasivitatea şi lupta. Enunţate în *Zvenigora*, aceste motive se regăsesc în *Arsenal*, *Pământ* sau *Sciors.*

Privit azi, filmului i se pot găsi destule imperfecţiuni, printre care neclaritatea interioară. Dar e un film care pare viu, pentru că e spectacolul unui temperament exploziv.

Arsenal este prima operă în care universul poetic al lui Dovjenko se cristalizează cu claritate. Aparent, filmul vrea să urmărească un episod din istoria luptei revoluţionare a muncitorilor ucraineni. Observăm permanent cum aspectul de cronică este amendat printr-o tumultuoasă colorăţie lirică, printr-o puternică destăinuire lirică a autorului. Acest caracter fundamental liric îl face pe Dovjenko să apeleze la simbol, la stilizări, la procedee oratorice cum ar fi

enumerările vizuale. Impulsul agitatoric ce stă la baza filmului îl face pe Dovjenko să găsească numeroase forme de exprimare directă, de adresare către spectator.

Tot ce este caracteristic viziunii filozofice a lui Dovjenko se află aici: tema vieții împletită cu cea a luptei şi a morții. Dovjenko se exersează şi în arta pamfletului, prin caricatura enormă. Este esențială descrierea sarcastică a paradelor naționaliste organizate de guvernul burghez ucrainean. Din nou, realitatea evocată este înconjurată de un aer de legendă, de basm sau de baladă. Celebra scenă a cailor vorbitori descinde din mitologia populară, ca şi scena din final în care eroul rămâne teafăr în fața gloanțelor trase în pieptul său.

Densificarea semnificațiilor, asigurată de figura de stil respectivă, se armonizează perfect cu natura realistă a imaginii. Filmul este fantastic, dar şi realist. Notabilă este şi antropomorfizarea obiectului în celebrul episod al deraierii trenului, scenă al cărei tragism e semnificat de mişcarea unui acordeon căzut ce pare că „moare" sub ochii noştri.

Pământ este considerat capodopera lui Dovjenko. Este deseori comparat cu poezia lui Vergilius sau a lui Hesiod, pentru sentimentul viu al familiarității cu cosmosul. Din punct de vedere cinematografic, el a fost situat în tradiția filmelor de ficțiune cu un conținut documentarist accentuat. Este un film cu o epică simplă, cu câteva personaje şi cu un strat documentar foarte pronunțat.

Prin particulara structurare a spațiului cinematografic, filmul ne dă întotdeauna senzația de expansiune, de elan vital. O altă particularitate a filmului

este dată de cadraje, care au fie un caracter de cuprindere în lățime şi adâncime, fie un caracter senzual apăsat.

La *Pământ* se mai remarcă valoarea tonurilor fotografice alb-negru, care instalează o atmosferă specială. Peisajele sunt fixate în aşa fel pe peliculă încât să pară un colț neatins de natură. Tonurile fotografice ajută la crearea unei atmosfere de intensitate lirică, de un anume hieratism, de o mare delicatețe în pasajele cu îndrăgostiții.

Principiul de construcție generală este unul muzical, bazat pe simetrii, pe laitmotive, pe dezvoltarea unor variațiuni. Acest mod muzical de a construi filmul se va reîntâlni în primul film sonor al lui Dovjenko, *Ivan*.

CINEMATOGRAFUL GERMAN ÎN ANII ’20. EXPRESIONISMUL, KAMMERSPIEL-UL, „NOUA OBIECTIVITATE”, AVANGARDA ISTORICĂ

Cabinetul doctorului Caligari al lui **Robert Wiene** (1920) e un veritabil film de ruptură. Act de naştere al expresionismului, filmul lui Wiene plasează cinematograful german în zona experimentului, constituind prima mare afirmare a acelei vocații exploratoare pe care o vor exprima, alături de expresionism, *Kammerspiel*-ul („Filmul de cameră”), operele influențate de „noua obiectivitate” şi avangarda istorică în diferitele ei variante, de la filmul abstract la aşa-numitul „documentar simfonic”.

Până în 1919 cinematograful german produce valori imposibil de neglijat. E vorba, înainte de toate, de opera lui **Ernst Lubitsch**, o operă extrem de diversă ca specii şi formule, unitară, însă, în străfundurile ei, datorită instinctului spectacolului pe care îl dovedeşte autorul, precum şi fluidității ei de limbaj.

Opera lui Lubitsch se polarizează în jurul a trei preferințe: predilecția pentru filmul exotic, pentru comedie şi pentru evocarea istorică.

Filmul exotic *(Ochii mumiei Ma* – 1918, urmat, doi ani mai târziu, de *Sumurun*) plonjează spectatorul într-o atmosferă legendară şi denotă acel gust pentru fastul vizual care va triumfa în montările istorice ale regizorului.

Comedia, înscrisă uneori în registrul farsei populare, alteori în cel al vodevilului, şi mai frecvent în registrul comediei sentimentale, ne lasă să întrevedem ceea ce s-a numit *tuşeul lui Lubitch* sau *amprenta lui Lubitsch – Lubitsch Touch*. Sintagma desemnează mărcile stilistice ale autorului: dezinvoltura tonului, umorul spumos, nota ironică, cultivarea aluziei şi a paradoxului, mărci extrem de clare în comediile sofisticate pe care cineastul le va realiza la Hollywood în anii ’20 – ’40.

Schița acestui cinematograf se găseşte în *Prințesa stridiilor* şi în *Păpuşa*, amândouă din 1919. *Prințesa stridiilor* pătrunde în lumea pe care o va descrie viitoarea comedie sofisticată cu o neascunsă maliție. Eroii de aici sunt un prinț fără o lețcaie şi un milionar american; anecdota sentimentală e tratată cu o lejeritate, cu o grație, chiar, care fac din acest film o mică bijuterie.

În *Păpuşa* întâlnim pastişa şi parodia; obiectul lor e fantasticul preexpresionist, în speță *motivul automatului* prezent în filmele care anunță expresionismul, ca de altfel şi în cinematograful expresionist propriu-zis: *Păpuşa* e istoria unui tânăr însurat cu o păpuşă mecanică.

Evocările istorice, între care: *Carmen* (1918), *Madame du Barry* (1918) şi *Anna Boleyn* (1920) îl transformă pe Lubitsch într-un puternic concurent al italienilor.

Scenografia acestor filme e opulentă, cu tendință spre decorativism şi spre monumentalitate, scenele de masă impresionează prin amploare.

Pe temeiul acestor superproducții istorice, Hollywood-ul îl va considera pe Lubitsch un *Griffith al Europei* şi îl va invita în SUA, unde cineastul, simțind cu inteligență pulsul publicului, se va orienta nu spre gigantica înscenare istorică, ci spre comedia sofisticată atât de dorită de un public hedonist, ieşit din vâltoarea războiului şi dornic să îl uite cât mai repede.

Filonul preexpresionist asimilează tradiția romantismului german în zona lui neguroasă, înspăimântătoare, o zonă în care întâlnim frecvent fantasticul şi magicul, ca şi nota macabră, după cum el absoarbe învățămintele cinematografului danez şi suedez.

Filmele preexpresioniste pun în evidență un larg repertoriu de teme şi de motive pe care cinematograful de după *Cabinetul doctorului Caligari* le va reformula cu o strălucire neatinsă de predecesorii lui. *Studentul din Praga* (1913) al lui **Stellan Rye** se opreşte la motivul dublului malefic. Eroul de aici îşi vinde unui soi de mag imaginea reflectată în oglindă. Ea capătă o blestemată autonomie pentru că va săvârşi o crimă şi, finalmente, îl va împinge pe studentul care a făcut pactul diabolic la sinucidere. Cu *Studentul din Praga* ne aflăm la întretăierea mitului faustic cu mitul lui Peter Schlemihl, două mituri care au suscitat opere fundamentale ale literaturii germane, cele ale lui **Goethe** (Faust) şi, respectiv, **Adalbert von Chamisso.**

Noaptea venețiană al lui **Max Reinhardt**, realizat tot în 1913, unul dintre filmele pe care marele regizor de teatru le-a realizat pentru firma berlineză **„Pabu”**, face parte din seria care anticipează latura onirică a expresionismului. Răsfoind câteva cărți vechi despre Veneția, un student începe să-şi imagineze minunățiile oraşului, pleacă în Cetatea Dogilor, se îndrăgosteşte de o nobilă doamnă şi o scapă de sub tirania soțului ei. În finalul filmului, spectatorul înțelege că tot ce a văzut nu este decât o reverie: jocul dintre vis şi realitate va deveni complex, va fi un joc savant, mai târziu, la **Fritz Lang** şi la **Paul Leni**.

Celălalt (1913) al lui **Max Mack** recurge la ficțiunea străinului şi schițează motivul somnambulismului criminal. Aceluiaşi regizor i se datorează puțin mai târziu *Trăind de două ori* – construit pe motivul amneziei şi conținând rezolvări plastice care prefigurează net expresionismul, aşa cum ne-o arată secvența eroinei aflată în coşciug, iluminată fantomatic de lumânările din jurul ei, o iluminare în clarobscur.

Golem (1914) al lui **Paul Wegener**, lucrat în colaborare cu **Henrik Galen**, se axează pe motivul automatului înzestrat cu o forță distructivă, stihinică.

Veritas vincit în regia lui **Joe May** (1916) vehiculează fantasticul iscat de descrierea metempsihozei.

Homunculus (1916) semnat de **Otto Rippert**, serial construit pe tiparul foiletonului de aventuri, propune un personaj însetat de o inumană voință de putere, sete care îl face să plănuiască izbucnirea unui război la scară mondială, un erou care anunță galeria de demenți din cinematograful expresionist.

Expresionismul cinematografic apare în momentul în care epoca de apogeu a expresionismului pictural şi teatral, practic, se stinsese. Acest decalaj în timp face ca cineaştii să se împărtăşească din principalele caracteristici ale curentului şi să se mişte pe un teren estetic ferm. De altfel, apariția filmului expresionist constituie o reacție deliberată a producătorilor germani (în frunte cu **Erich Pommer**) la producția standard care menținea cinematograful autohton în ape stătute. Hotărârea de a apuca pe drumul filmului de artă şi nu pe acela al filmului comercial, hotărâre dictată de necesitatea cinematografului german de a se primeni, este, neîndoielnic, un gest cutezător. Nu întâmplător, regia la *Cabinetul Doctorului Caligari* trebuia să fie semnată de Fritz Lang şi tot neîntâmplător ea va fi încredințată, după ce Lang iese din joc, lui Wiene, un cineast cultivat, bun cunoscător al artelor plastice, un spirit deschis spre modernitate (Wiene se numără printre artiştii germani care, întocmai ca mulți dintre artiştii străini, prețuiesc arta neagră).

Prima dintre caracteristicile poeticii expresioniste pe care le regăsim şi în câmp cinematografic rezidă în accentul protestatar exprimat indirect, dar cu o tensiune lăuntrică permanentă. Expresionismul cinematografic dă glas, ca şi expresionismul din artele tradiționale, acelei crize a conştiințelor determinată de urmările tragice ale războiului. Putem enumera sentimentul de frustrare trăit de societatea germană, înfruntările sociale şi politice din anii postbelici, dezgustul pentru autoritara lume morală wilhelmiană unde spiritul critic e sufocat şi unde filistinismul face ravagii şi, în sfârşit, sentimentul

de incertitudine ontologică pe care-l trăiesc artiştii germani. În programul de sală la *Cabinetul Doctorului Caligari* se afirmă că omenirea zguduită de război se răzbună pe aceşti ani de chin acceptând iraționalitatea şi crima.

Arta expresionistă a fost definită, nu o dată, prin metafora critică a țipătului („Schrei", în limba germană), o metaforă destinată să pună în lumină nu numai substratul protestatar al operei expresioniste, nu numai patetismul ei interior, ci şi formula stilistică la care apelează, o formulă caracterizată, înainte de toate, prin intensitate, prin exacerbare, prin violență.

Ca şi suratele lui din artele cu vechi tradiții, expresionismul cinematografic practică estetica deformării expresive ca un răspuns polemic la naturalism şi la realism.

Deformarea expresivă e cât se poate de evidentă în plastica filmului expresionist, concept care include şi actorul, înțeles ca prezență figurativă.

Cabinetul Doctorului Caligari desfăşoară în fața ochilor noştri o lume de forme contorsionate. Filmele lui Lang, cu scenografii stăpânite de gustul pentru geometrizare, recurg şi ele la stilizare, o stilizare, însă, mai echilibrată, mai calmă, în opoziție cu caracterul spasmodic al decorului din filmul lui Wiene.

În diverse variante, stilizarea se întâlneşte şi la alte niveluri expresive ale operei cinematografice, de la nivelul reprezentat de personaj (el apare ca o figurare a forțelor obscure şi stihinice ale sufletului omenesc), la jocul actorilor (actorul expresionist îşi propune să semnifice, să reprezinte, nu să trăiască

afectele, de unde nota şarjată, agresivă, îndepărtarea față de reacția, de comportamentul realist al actoriei), de la costume (aflate deseori în corespondență cu expresia cinematografică, şi aceasta prin similitudinea de forme), la ecleraj (cu o preferință deosebită pentru clarobscurul energic, pentru marile mase de întuneric sparte de câte o fantă de lumină).

Poetica filmului expresionist implică din plin spațiul ca un izvor al neliniştii personajului, şi, în acest sens, exegeții principali ai curentului (**Rudolf Kurtz, Lotte Eisner** – *Ecranul demonic)* vorbesc despre influența exercitată de cartea lui **Wilhelm Woringer** *Abstracție şi empatie*; esteticianul german remarcase că angoasa omului în fața lumii exterioare s-ar exprima printr-o imensă teamă spirituală față de spațiu. În configurarea cinematografică a spațiului, un rol esențial îi va reveni luminii, reflex deopotrivă al montărilor teatrale ale lui **Max Reinhardt** şi al aşa-numitului *Teatru de lumini* al lui **Nickolaus Brawn**, expresie radicalizată a stilizării în care elementul de decor este realizat prin efectul de iluminare.

Timpul, altă categorie esențială a povestirii cinematografice, e pentru cineaştii expresionişti o sursă de multiplicitate. Sunt relativ numeroase filmele a căror povestire se înscrie în epoci diferite. Probabil o filtrare a lecției lui Griffith din *Intoleranță* şi a celei a lui Ince din *Civilizație*. Multiplicitatea spațio-temporală diferențiază net cinematograful expresionist de Kammerspiel, unde contează legea unității de loc şi de timp, ca de altfel şi cea a unității de acțiune.

În sfârşit, poetica filmului expresionist se sprijină pe existența unui bogat repertoriu de teme şi de

motive, tratat cel mai adesea într-un dens limbaj figurat. Dintre temele şi motivele predilecte ar fi de amintit: moartea, boala, crima, culpabilitatea, răzbunarea, teme şi motive întruchipate de eroi aflați sub impulsul forțelor inconştientului, eroi care reprezintă, deseori, versiunea negativă a taumaturgului (cum e de pildă Caligari), personaje care se mişcă într-o atmosferă de coşmar.

Dintre structurile favorite ale limbajului figurat trebuie enumerate: metafora, alegoria, simbolul şi parabola. Originea acestor teme, motive şi a procedeelor retorice se găseşte, pe de o parte, în tradiția romantică a fantasticului literar şi pictural german (de la **E. T. A. Hoffmann** la **Caspar David Friedrich**) şi, pe de altă parte, în patrimoniul literaturii expresioniste (simbolismul este evident în aşa-numita *Ich drama* („Eu sunt drama"), în care personajul apare ca un exponent direct al autorului, ca o metaforizare a instanței auctoriale).

Viața expresionismului cinematografic e ca viața oricărui curent: greu de încadrat în limite fixe. Se consideră, în general, că ultimele mari filme expresioniste, mai exact spus, ultimele filme în care aparența expresionistă e puternică, sunt: *Îngerul albastru* al lui **Josef von Sternberg** (1930) şi *Testamentul doctorului Mabuse* al lui **Fritz Lang** (1933).

Epuizat ca mişcare istorică, expresionismul va lăsa urme adânci în istoria cinematografului mondial, probabil şi datorită statutului estetic pe care îl deține, statutul de *tip*, ca să folosim un termen întrebuințat în estetica românească de Tudor Vianu. Din această perspectivă, expresionismul ar fi mai

mult decât un stil şi un curent istoric, ar fi o permanență a însuşi spiritului omenesc, urcând la rangul unei categorii, aşa cum observă la noi Ştefan Augustin Doinaş. Ecourile, influențele expresionismului german din anii ’20 se regăsesc în film reelaborate la o serie de mari cineaşti cum sunt: **S. M. Eisenstein** – *Ivan cel groaznic,* **John Ford** – *Informatorul/Denunțătorul*, **Marcel Carné**, **Orson Welles** sau **Ingmar Bergman** – *Noaptea saltimbancilor, A şaptea pecete,* ca sugestii mai ales de ordin tehnico-expresiv: stilizarea şi clarobscurul.

Kammerspiel-ul este definit de **Siegfried Kracauer** ca o derivație a expresionismului, o derivație care izbuteşte să capete o fizionomie proprie.

Pentru teoreticianul şi istoricul german, filmul de cameră este „drama simbolică în context realist”. Definiția marchează câteva dintre punctele esențiale în care filmul de cameră se depărtează net de expresionism. Contextul realist rezidă în existența cotidiană a unei lumi mărunte, a unei umanități umile pe care o scrutează kammerspiel-ul, cotidianul (mohorât, dezolant) aflat adeseori sub zodia tragicului, iar tipologia, redusă la număr, ne trimite spre categoria socială medie şi spre păturile sociale de jos.

Gustul kammerspiel-ului pentru această atmosferă apăsătoare şi selectarea cu predilecție a mediului umil sunt în strânsă legătură cu pictura lui **Rathif** şi **Ernst Ludwig Kirchner** în care găsim motivul vieții fără orizont, posomorâte, chiar sumbre, după cum aceiaşi pictori vor influența prin concentrarea asupra universului citadin sordid, asupra străzilor de periferie, filmele „noii obiectivități”, fără

a atinge abstractizarea la care ajunsese expresionismul; kammerspiel-ul se îndreaptă spre simbolic, mai ales în privința personajului gândit ca expresie a unei idei morale filozofice, ca emblemă a unei mentalități precizate, cum se întâmplă, de pildă, cu eroii lui **Lupu Pick** şi **Karl Mayer** în *Cioburi* (1921).

Alte caracteristici esențiale ale kammerspiel-ului rezidă în linearitatea epicului, în aristotelism (aplicarea regulii celor trei unități) şi în prezența unui repertoriu relativ bogat de obiecte învestite cu o funcție metaforică sau simbolică, între care scara (obiect împrumutat de kammerspiel din spectacolele de teatru ale lui **Leopold Jessner**, semnatarul în colaborare al filmului *Scara de serviciu*), orologiul, calendarul şi uşa.

Filmele „noii obiectivități” în frunte cu *Ulița durerii* al lui **Georg Wilhelm Pabst** şi *Varieteu* al lui **Ewald Andreas Dupont,** amândouă realizate în 1925, se corelează cu orientarea spre realism, precizată în câmpul artelor tradiționale, orientare care va culmina în spațiul literar cu proza lui **Hans Fallada**, iar în cel pictural cu grafica şi cu gravurile lui **Rudolf Heinrich Zille, Kate Kollwitz** şi **Georg Grosz.** Ca şi în artele cu vechi tradiții, realismul „noii obiectivități” cinematografice vădeşte o netă predispoziție polemică – contestarea *establishmentului*.

Ulița durerii descrie destinul a două femei eşuate într-un bordel (eroinele sunt interpretate de Asta Nielsen şi Greta Garbo), destine proiectate pe fundalul crizei economice care zguduie Viena în 1923, astfel încât această dramă psihologică dobândeşte nu puține accente cronicăreşti.

Varieteu apasă mai mult asupra psihologiei individuale, estompând determinările ei de ordin social.

Ambele filme se împărtăşesc din estetica „noii obiectivități", curent configurat inițial în sfera artelor plastice şi în literatură nu numai prin ataşamentul față de elementul concret istoric şi nu numai prin refuzul programatic al tendinței spre abstract cultivate de filmele expresioniste, ci şi prin caracterul **obiectiv** al reprezentării cinematografice, obiectivitate evidentă în grija pentru amănuntul de viață imediată, în respingerea ornamentului, în preferința pentru sobrietatea, chiar simplitatea mijloacelor de expresie.

Ca limbaj cinematografic, filmul lui Georg Wilhelm Pabst, ca şi cele care îi vor urma, între care *Cutia Pandorei* (1929), optează pentru limbajul discret, cu rol dramaturgic, sau pentru structuri de montaj bazate pe tăierea cadrului în mişcare, cum se întâmplă mai ales în filmele de după 1927, când regizorul semnează *Dragostea lui Jeanne Ney.*

Filmul lui Dupont contează, în ceea ce priveşte expresia cinematografică, mai ales prin pregnanța prim-planurilor şi prin siguranța mişcărilor de aparat, dinamismul sporit amintind de *Ultimul dintre oameni* al lui **Friedrich Wilhelm Murnau**.

După *Ulița durerii* şi *Varieteu* – operele-pilot ale curentului – „noua obiectivitate" ia din ce în ce mai energic în stăpânire o zonă tematică aparte, cea a descrierii păturilor sociale defavorizate, inclusiv a înfățişării lumpenproletariatului, a proletarului supus procesului de declasare socială, cu toate problemele lui acute (şomaj, prostituție, delincvență provocată de dezechilibrele economice şi sociale).

Nu mai puțin, „noua obiectivitate cinematografică" se va centra din ce în ce mai puternic pe motivul străzii, cum o sugerează chiar titlul unor filme exponențiale ca, de pildă, *Tragedia străzii* al lui **Bruno Rahn** (1927) sau *Asfalt* al lui **Joe May** (1929).

În sfârşit, filmele „noii obiectivități" vor continua să se considere „înregistrări obiective ale realului" (evident, la nivelul tonului lor stilistic) şi să se individualizeze prin simplitatea construcției lor narative.

Un bun exemplu pentru toate aceste trei tendințe rămâne *Drumul mamei Krauss spre fericire* al lui **Phil Jutzi** (1927). Avem de-a face cu o dramă psihologică încordată şi, în acelaşi timp, cu o cronică a realității germane lucrată în tuşe cvasidocumentariste. Traseul existențial al eroilor se va încheia tragic, cu sinuciderea mamei Krauss, cu eşuarea fiului, fost muncitor care-şi pierde slujba în afaceri gangstereşti, cu eşuarea fiicei silită să facă trotuarul.

Drumul mamei Krauss spre fericire, lucrat pe un scenariu al lui Zielle, inaugurează, în ciuda concesiilor melodramatice şi în ciuda unui anumit tezism, o atitudine față de realitate şi o formulă stilistică pe care le vom regăsi în ultimul film important din producția germană de până la instalarea lui Hitler la putere, reformulate, însă, printr-o acuitate ideologică sporită, implicând discuția de ordin politic, şi printr-o notă documentaristă mai accentuată: e vorba despre *Kühle Wampe* al lui **Slatan Dudow** (1933).

Avangarda istorică germană se prezintă în multiple ipostaze: prima dintre ele, în ordine cronologică, este reprezentată de filmul abstract, de „filmul absolut", cum i se spune în epocă, deopotrivă în Germania şi în Franța. Inițiatorul cinematografului abstract,

suedezul **Viking Eggeling**, pictor familiarizat cu căutările modernismului francez, îşi propune să dea echivalentul cinematic al picturii abstracte încă înainte de 1920, cu filme în alb-negru, apoi cu unul în culori, construite pe metamorfozele liniei şi ale formei, pe jocul lor perpetuu şi neaşteptat. Ideea va fi reluată în *Simfonia diagonală* (1921) cu mai multă virtuozitate, exerciţiu de grafism în care totul gravitează în jurul liniei diagonale. Urmează *Simfonie vertical orizontală*; acest experiment, plasat în prelungirea filmelor de până acum, va consacra cinematograful abstract ca o operă cu un tip de figurativitate bazat pe exploatarea unei întregi serii de opoziţii (opoziţia dintre lumină şi umbră, dintre linia dreaptă şi linia curbă, dintre mare şi mic şi dintre static şi dinamic) şi întemeiat, nu mai puţin, pe atracţia spre formele geometrice aflate într-o surprinzătoare metamorfoză.

Filmul abstract va fi continuat cu succes de **Hans Richter** şi de **Oskar Fischinger**, şi ei artişti plastici seduşi de posibilitatea de a-şi materializa idealul estetic într-o artă care ar fi „pictură în timp" (adică pictură înscrisă în timp), cum spune Richter într-un eseu. Cineastul reia experienţa lui Eggeling în suita compusă de *Ritm 21, Ritm 22, Ritm 23, Ritm 25,* revenind peste ani, sporadic, la o grafică abstractă.

Oskar Fischinger, exponent al filmului publicitar de animaţie, celebru pentru reclama la ţigările „Muratti", realizează în 1926 suita *Studii 1 – 9*, unde foloseşte pelicula alb-negru, pentru ca un an mai târziu să treacă la filmul abstract în culori pe care îl cultivă până la jumătatea anilor '30 în Germania şi apoi în SUA.

Piesa cea mai reprezentativă rămâne *Compoziţie în albastru*, cvadruplă asociere de ritmuri: ritmul liniei, al formei, ritmul cromatic şi ritmul sonor, în tentativa de a se obţine osmoza audio-vizuală. În *Compoziţie în albastru* cineastul recurge la un fragment din *Nevestele vesele din Windsor*, opera lui **Otto Nikolai**.

Efortul de a găsi conexiunile virtuale, intime, dintre vizual şi sonor, de a experimenta „ritmurile colorate", efort polemic faţă de mentalitatea curentă care constă în ilustrarea muzicii prin imagini dinamice, constituie una dintre ideile obsedante ale marelui cineast în filme realizate înainte sau după *Compoziţie în albastru,* în care O. Fischinger exploatează cele mai diverse surse muzicale: de la Mozart la Brahms şi de la Wagner la muzica de jazz. În această ultimă încercare, el îl anticipează pe **Norman McLaren**, alt cineast preocupat de exprimarea afinităţilor profunde dintre muzică şi animaţie. Animatorul care face însă legătura între Fischinger şi McLaren în experimentarea raporturilor audio-vizuale e **Walt Disney** cu *Fantezia* – 1940, în care nu se depăşeşte, însă, stadiul ilustrării muzicii, desen animat la care colaborase Fischinger cu o parte pe care Disney, spirit conservator, o va ciopârţi nemilos.

Tendinţa spre abstract va atinge ultima ei limită datorită lui **Walter Ruttmann**, cineastul care realizează în 1929 *Weekend*, experiment singular de „film sonor fără imagini", aşa cum îl numesc istoricii avangardei germane.

Radicalizarea tendinţei spre abstract duce chiar la trecerea dincolo de graniţele cinema-ului, în zona montajului de sunet, a montajului radiofonic.

Ruttmann sugerează în *Weekend* evenimentele unui sfârşit de săptămână numai prin sonorităţi deosebit de variate şi prin dialectice îmbinări şi raportări. De altminteri, acest aşa-zis film fără imagini a fost difuzat de Radioul berlinez.

Mai slab reprezentată cantitativ, o altă zonă a cinematografului de avangardă este cea *dadaistă*. Principalul exponent al direcţiei rămâne **H. Richter**, afiliat, încă de pe vremea când făcea artă plastică, mişcării de la Zürich, nucleu esenţial al dadaismului.

Fantome înainte de amiază (1928), interpretat, între alţii, de autori şi de **Paul Hindemith** şi **Darius Milhaud**, doi dintre stegarii modernismului muzical, vrea să exprime, aşa cum declară însuşi Richter, revolta împotriva inerţiei cotidiene. Rutina de toate zilele e pusă în cauză de răzvrătirea obiectelor care ajung să sâcâie şi chiar să terorizeze individul. Obiectele, între care ceşti de cafea, pălării şi cravate, devin o figurare metaforică a impulsurilor interioare ale omului, constrâns să-şi ducă existenţa în tipare prestabilite, incomode, iar permanenta agresiune asupra fiinţei umane dă naştere efectului umoristic sau grotesc în spiritul acelor metafore provocatoare dragi dadaismului, spirit care triumfase cu câţiva ani înainte în *Antract* al lui **René Clair** (1924), film ce exercită o certă influenţă asupra cineastului german. Nota contestatară a filmului, chiar dacă e învăluită şi susceptibilă de interpretări diverse, nu va scăpa autorităţilor naziste care distrug negativul filmului considerându-l un exemplu de ceea ce ele numesc „artă degenerată".

Avangarda germană îşi va aminti, peste decenii, de dadaism tot datorită lui Richter, devenit unul dintre reprezentanţii de bază ai avangardei americane.

În SUA, cineastul realizează *Dadascope* (1956 – 1961), film lucrat în tehnica favorită a dadaiştilor, tehnica „filmului colaj". *Dadascope* e cea de-a doua operă net dadaistă a lui Richter, căci *Vise care se pot cumpăra cu bani* (1944 – 1947), realizat tot în America, nu are decât vagi urme dadaiste (episodul semnat de **Man Ray**), aici predominând trimiterile la suprarealism, ca în episodul datorat lui **Max Ernst**. *Vise care se pot cumpăra cu bani* e realizat în coordonarea lui Richter de un grup de mari personalităţi ale artelor plastice contemporane, grup în care figurează şi pictorii **Fernand Léger**, **Marcel Duchamp** şi **Alexander Calder** (părintele sculpturii cinetice).

O altă direcţie a avangardei germane e reprezentată de „documentarul simfonic", lansat de Walter Ruttmann în 1927 cu *Berlin, simfonia unui mare oraş*, sugerat de o idee a lui **Carl Mayer** şi fotografiat de **Karl Freund**.

Berlin, simfonia unui mare oraş e o radiografie a vieţii metropolei din revărsat de zori şi până la căderea nopţii; are o structură caleidoscopică, formulă compoziţională pe care o încercase cu un an înainte *Moscova* al lui **Mihail Kaufman**, primul film-document din istoria cinematografului mondial care face monografia unei zile din viaţa unui oraş pornind de la pretextul descrierii acesteia oră cu oră.*

Dacă modelul sovietic al documentarului lui Ruttmann profita de avantajele estetice ale

---

* Documentarele consacrate unui oraş (*City symphonyes*) au ca principali reprezentanţi pe **Alberto Cavalcanti** (Franţa) – *Doar orele*, pe **Jean Vigo** (Franţa) – *À propos de Nice (Apropo de Nisa)*; formula se regăseşte la românul **Jean Mihail** – *Viaţa unui oraş*, film difuzat cu titlul *Viaţa începe mâine* (1929).

„cine-ochiului", *Berlin, simfonia unui mare oraş* nu are spontaneitatea acestuia.

Are, în schimb, un mare rafinament în orchestrarea încadraturilor, în cadențele montajului, în polifonia ansamblului. Ruttmann pune în aplicare un arsenal tehnic impresionant, mergând de la supraimpresiuni la imagini pur abstracte a căror apariție e fulgerătoare, de la ralantiuri la filmări accelerate.

Cizelarea formei se întâlneşte şi în *Melodia lumii*, documentar pe care Ruttmann îl realizează în 1929. Înscris pe aceeaşi linie stilistică, el accentuează preferința cineastului pentru montajul întemeiat pe analogie: nu e vorba numai de analogia formelor, ci şi de analogia gesturilor pe care le fac eroii, gesturi eterne ale muncii şi ale dragostei, capabile să unească peste paralelele şi meridianele geografice umanitatea într-o mică melodie.

Cu acest documentar se încheie epoca de strălucire a operei lui Ruttmann, eşuat finalmente în documentare de propagandă nazistă (exaltarea campaniei din Est).

O ultimă experiență esențială a cinematografului german, care însă nu dă naştere unei orientări, rămânând o experiență izolată, e filmul *Oamenii duminica* al lui **Robert Siodmak**, 1928, cu un scenariu, de fapt o schiță de scenariu (un synopsis) aparținând lui **Billy Wilder**, cel care va deveni la Hollywood unul dintre maeştrii incontestabili ai comediei americane.

Filmul iese din standardele cinematografului german de la sfârşitul anilor '20, păstrând câteva

ecouri ale „noii obiectivități" şi se conectează la filmul de avangardă prin câteva caracteristici: tiparul narativ constând în descrierea unei zile ne poate trimite cu gândul, „mutatis mutandis", la Ruttmann; refuzul intrigii tradiționale, ceea ce conferă filmului aerul unei povestiri dedramatizate; cultivarea actorului neprofesionist, elemente de natură să evoce Şcoala clasică sovietică.

Unii istorici consideră că filmul lui Siodmak ar fi o prefigurare a neorealismului italian şi aceasta datorită simplității cvasicronicăreşti şi tuşei documentariste prezente în înfățişarea unei duminici banale petrecută de oameni banali – un comis-voiajor, un şofer, o vânzătoare într-un magazin de discuri şi o prezentatoare de modă.

Apogeul estetic al cinematografului german se sprijină îndeosebi pe contribuțiile lui **Lang** şi **Friedrich Wilhelm Murnau**. Fritz Lang, regizorul care trebuia să semneze regia la *Cabinetul doctorului Caligari*, se afirmă în 1921 cu *Moartea obosită*, concretizare a câtorva dintre punctele programului stilistic al cineastului: preferința pentru alegoric (filmul e o alegorie a împletirii dintre Eros şi Thanatos), atmosfera neliniştitoare, capabilă să amintească literatura romantică, tendința spre abstractizare, o tendință pe care o explică jocul dintre spațiile geografice cele mai diverse care găzduiesc acțiunea (Bagdadul, Veneția, China sunt văzute aici într-un abur mitic), eclerajul întemeiat pe clarobscur.

Filmele ulterioare adâncesc aceste predilecții ale regizorului: *Doctor Mabuse jucătorul* plonjează spectatorii într-o atmosferă dintre cele mai tulburi,

atmosfera unei lumi dominată de dorința de putere, motiv pe care îl vom regăsi în *Spionii* (1927). Personajul principal al filmului recurge la crimă şi apare ca o figurare a omului sfâşiat de contradicții şi luptând împotriva unei fatalități apăsătoare, întocmai cum se va întâmpla şi în *Testamentul doctorului Mabuse* (1932) sau în *Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse**, unde fiul lui Mabuse moşteneşte trăsăturile malefice ale tatălui său, în primul rând pasiunea neînfrânată pentru rău.

La o viziune profetică, Lang va reveni peste ani în *Metropolis* (1926), o utopie centrată pe raportul dintre individ şi forța distructivă a civilizației mecanice, o forță care duce la anihilarea sistematică a individualității şi la denaturarea esenței umane, film-parabolă încheiat cu sugestia reconcilierii dintre supraoameni şi cei reduşi la o condiție subumană, de unde o anumită ambiguitate care a făcut ca Lang să repudieze mai târziu această poveste filozofică despre „o cetate a viitorului".

Nibelungii (1924), cuprinzând două părți, împlineşte formula stilistică a cineastului. Avem de-a face cu o rescriere grandioasă a mitului, de o solemnitate care ne trimite cu gândul la Wagner, avem de-a face cu o pânză epică de mari dimensiuni şi de un neîndoielnic monumentalism interior. *Nibelungii*,

* *Mabuse* va suscita un lung şir de filme produse în RFG în prima jumătate a anilor '60, semnate de artizani de duzină, serie jucată de Wolfang Preiss; exact în aceeaşi perioadă se produce reapariția lui Maciste, unul dintre stâlpii filmului mitologic italian.

exemplu strălucit de expresionism arhitectural,* e stăpânit de fervoarea căutărilor plastice rezolvate într-un sens decorativ, evidente deopotrivă în tratarea actorului ca element figurativ al operei, în exploatarea masivă a plasticității prezenței lui şi în amploarea scenografică unde funcționează nu mai puțin gustul lui Lang pentru stilizare. Întreaga construcție vizuală a filmului este marcată de prezența a trei laitmotive: scara, arcada şi podul (pasiunea lui Lang pentru caracterul grandios al scenografiei se va reîntâlni în *Metropolis*, ca de altfel şi atracția lui pentru geometrizare, decorurile din aceste filme fiind sugerate de zgârie – norii pe care cineastul îi vede la New York).

Chiar dacă nu semnează unele filme în calitate de scenarist, Lang e un amator de film în sensul deplin al cuvântului, de vreme ce opera lui pune în evidență o puternică unitate de ordin tematic şi stilistic. Această coeziune poate fi descoperită în planul temelor şi al motivelor; în acelaşi timp, ar fi de amintit frecvența cu care apar teme şi motive ca: destinul, moartea, culpabilitatea, răzbunarea, înfăptuirea justiției, setea de putere. O altă trăsătură comună a filmelor rezidă în abundența lor epică, cu o intrigă nu lipsită de meandre şi uneori chiar prolixă, cum o arată, între altele, serialul *Păianjenii*

* Sintagma defineşte acele filme expresioniste care recurg la spațializarea decorului, în timp ce sintagma „expresionism pictural", o sintagmă echivalentă cu termenul „caligarism", indică filmele expresioniste care au o scenografie bidimensională, adică pictată pe pânză.

(1919), *Moartea obosită, Doctor Mabuse jucătorul* şi *Femeia pe lună* (1929).

Tot de planul stilistic ține şi impulsul spre stilizare, triumfător în *Moartea obosită, Nibelungii* şi *Metropolis*, lecție esențială preluată de numeroşi cineaşti germani şi străini. În privința retoricii, unitatea este asigurată de recurența unor figuri între care esențiale rămân metafora nocturnului şi metafora transei hipnotice, amândouă provenite din *Cabinetul doctorului Caligari*, dar reformulate în funcție de individualitatea cineastului.

În sfârşit, în planul scriiturii, filmele se remarcă mai cu seamă prin exploatarea luminii ca factor de creare şi/sau organizare a spațiului, cum ştim mai ales din *Nibelungii,* şi prin ştiința clarobscururilor.

De altminteri, unele dintre aceste caracteristici se vor regăsi în filmele sonore pe care Lang le realizează în Germania (de pildă *M*) sau în SUA (de exemplu *Furie*).

Murnau îşi câştigase notorietatea încă din 1919 cu *Satana*, unde, pe făgaş griffithian, povestirea ne poartă prin Egiptul antic, Italia din vremea familiei Borgia sau în plină actualitate, pentru a oferi o parabolă despre răul întipărit în adâncul sufletului omenesc, rău întruchipat în Satana. Recunoaşterea lui Murnau ca unul dintre cineaştii esențiali ai cinematografului german începe în 1920 cu *Capul lui Ianus*, reluare a motivului „dublului" ca semn al scindării eului între pozitiv şi negativ, pe care cineastul o va descrie şi o va analiza în întreaga sa operă germană şi americană. Atracția spre fantastic se va exprima din nou, cu forță, în *Nosferatu*, filmul din 1922, inspirat de romanul *Dracula* al lui **Bram Stocker**.

Nosferatu (1922) păstrează din sursa literară gustul pentru lugubru, element esențial în romanul gotic, şi înalță oroarea la rangul unei metafore, o metaforă despre puterile metafizicului, după cum spun unii exegeți ai lui Murnau.

Filmul se individualizează printre produsele cinematografului fantastic german, în speță expresionist, prin prezența decorului realist, inclusiv a peisajului natural, prin insesizabila glisare de la real la ireal (vezi, de pildă, deschiderea drumului lui Hotter spre castelul lui Orloc, rezolvată de regizor şi de **Fritz Arno Wagner**, operatorul filmului, prin folosirea negativului), prin permanenta trimitere la regnul animal, prin descrierea atmosferei, prin portretizarea, inclusiv plastică, a personajului (vezi hiena, şobolanii ca substitute metaforice ale personajului, precum şi detaliile cu sugestii animaliere ale măştii acestuia). Aplicarea unor procedee tehnice este utilizată pentru a potența misterul, tensiunea sau impresia de sinistru (de pildă, filmarea „fotogramă cu fotogramă"). Model pentru horrorul american din anii '30, *Nosferatu* dă acestui filon hollywoodian câteva sugestii esențiale, între care aliajul dintre libido şi instinctul morții (căci vampirismul apare în *Nosferatu* ca o expresie a sexualității morbide, în speță a hipersexualității) şi transformarea, pe nesimțite, a universului imediat într-un necontrolabil univers al tenebrelor şi al forțelor malefice.

Ultimul dintre oameni (1924) rămâne o operă imposibil de categorisit cu exactitate. Jean Mitry vorbeşte despre prezența „realismului simbolic", alți istorici de film accentuează asupra înrudirilor cu

Kammerspiel-ul, după cum există comentatori care subliniază cu precădere notele expresioniste. Toate aceste reacții estetice sunt juste, căci *Ultimul dintre oameni* e o sinteză a diverselor impulsuri şi tendințe pe care le relevă cinematograful german al epocii.

Dacă vorbim de realismul filmului, ne referim, cu excepția finalului voit de scenarist şi regizor ca un pasaj ironic (tocmai pentru a salva cedările în fața lui **Emil Jannings***, nemulțumit de secvența finală din scenariu), la realism în sensul atitudinii cineastului față de realitate: o atitudine lucidă față de o lume morală şi socială în care fetişizarea uniformei vorbeşte, în ultimă instanță, despre ideea mitizării ierarhiei de ordin social, despre mentalitatea conformistă tipică pentru micul slujbaş din Germania wilhelmiană, despre insinuarea socialului în spațiul psihologiei individuale.

Dacă ne referim la legătura filmului cu Kammerspiel-ul, avem în vedere: alegerea unui subiect extras din viața umilă, intenția cineastului de a surprinde cele mai fine cute ale sufletului omenesc aflat într-un moment de criză, prezența unui erou arhetipal, precum şi binecunoscuta pasiune a filmului de cameră pentru simbolismul obiectului (uniforma, uşa, scara).

În sfârşit, dacă ne oprim la dimensiunea expresionistă a operei, ea este uşor de identificat în eclerajul cu clarobscururi din unele secvențe, într-o anumită dilatare şi într-un voltaj mai ridicat dovedite de jocul lui Jannings.

* *E. Jannings* – interpretul principal din „Ultimul dintre oameni".

În istoria limbajului cinematografic, *Ultimul dintre oameni* contează ca unul dintre filmele care duc la desăvârşire dinamismul camerei. Aparatul de luat vederi evoluează în spațiu cu o suplețe, cu un nerv, cu o libertate neobişnuite pentru epocă, acest dinamism fiind egalat trei ani mai târziu doar de *Napoleon* al lui **Abel Gance**.

F. W. Murnau şi **Karl Freund**, operatorul său, izbutesc să atingă virtuozitatea, cum o arată numeroase secvențe între care cea de început, cu o savantă combinație de travelling vertical şi de travelling orizontal la sol, sau secvența în care mişcarea de aparat reface traiectoria unei priviri. Performanța operatoricească e posibilă datorită unei camere recent inventate de către englezi, o cameră giroscopică.

După *Ultimul dintre oameni,* marile calități de structură ale filmului lui Murnau vor fi confirmate îndeosebi de *Faust* (1926), unde ne întâmpină, ca şi în *Nosferatu*, magia luminii (secvențele cu caracter dramatic sunt bazate pe clarobscur, iar cele cu accente lirice exploatează un dulce *sfumato**) şi unde se întâlneşte un lung travelling aerian care îngăduie spectatorului, în secvența călătoriei lui Faust şi a lui Mefisto, să vadă în „zbor de pasăre" universul, peisajele şi aşezările lui omeneşti,

* *Sfumato* – procedeu de pictură, termen folosit prima dată de Leonardo da Vinci. Este vorba despre un mod de a estompa conturul într-o umbră vaporoasă, astfel încât imaginea pare văzută printr-o perdea de fum.

acestea din urmă realizate cu ajutorul unui ansamblu impresionant de machete.

Rafinamentul filmelor germane ale lui Murnau va face ca cineastul să fie chemat la Hollywood tocmai pentru a imprima producției americane cultura şi subtilitatea europeană. Invitat de W. Fox, Murnau realizează aici, în 1927, *Aurora,* socotit una dintre capodoperele întregului cinematograf mut, filmul în care există în filigran mai toate obsesiile regizorului (destinul, moartea care pândeşte neştiută, pasiunea devastatoare, slăbiciunea morală şi sufletească a omului solicitat deopotrivă de rău şi de bine) şi multe dintre tehnicile lui stilistice favorite, cum este bunăoară clarobscurul, căruia îi dă, întocmai ca în unele dintre filmele lui germane, un rol metaforic.

CINEMATOGRAFUL FRANCEZ ÎN ANII '20. „IMPRESIONISMUL". ORIENTĂRI ÎN FILMUL DE AVANGARDĂ

Revitalizarea cinematografului francez se datorează deopotrivă aşa-numitului *impresionism* şi *filmului de avangardă.* Impresionismul este un termen folosit de unii istorici ai cinematografului, între care **Henri Langlois**, pentru a marca originalitatea curentului autohton în raport cu expresionismul german. Punctul de contact între cele două mişcări e încercarea de investigare a interiorității, tentativa de a sonda adâncurile sufletului omenesc.

O opoziție drastică se stabileşte în planul expresiei. Spre deosebire de cineaştii expresionişti germani, cineaştii impresionişti francezi explorează posibilitățile de filmare ale camerei, de la mişcări la diverse efecte optice cum sunt, de pildă, deformările, precum şi resursele montajului, ignorate de *Cabinetul doctorului Caligari* şi de multe alte filme expresioniste.

Impresionismul îşi găseşte prima formulare, încă timidă, în 1919, când **Germaine Dulac** realizează, pe scenariul lui **Louis Delluc,** *Sărbătoare spaniolă.*

Istoria povestită aici, o convențională poveste de rivalitate amoroasă, tinde să se destrame într-o puzderie de notații fugitive menite să sugereze afectele personajelor sau atmosfera, astfel încât filmul deschide drumul acelei tendințe spre dezagregarea story-ului, tendință din care se vor împărtăşi filmele-cheie ale curentului şi pe care o va radicaliza avangarda istorică.

Iată prima trăsătură care individualizează experiența impresionistă, o trăsătură pe care Delluc o exprimase extrem de plastic atunci când spusese că voise ca *Sărbătoarea spaniolă*, film tributar, în destule pasaje, modului tradițional de povestire, să se compună dintr-o „pulbere de fapte". Dizolvarea story-ului îşi va găsi expresia cea mai netă în *Surâzătoarea doamnă Beudet* (1922) al lui Germaine Dulac şi mai ales în *Femeia de nicăieri* (1922) al lui Delluc, pentru a reveni în forță, exceptând filmele de avangardă, în *Oglinda cu trei fețe* (1927) al lui **Jean Epstein**.

O altă trăsătură a poeticii impresionismului rezidă în atmosfera particulară care impregnează filmele. Climatul lor este străbătut de o tristețe difuză, are irizații melancolice, fie că filmele pătrund în zonele de viață populară, ca de pildă lumea portului mediteranean, sau că rămân în universul singurătății, al dezamăgirii sentimentale, uneori şi morale, de care suferă eroii. Această atmosferă se înrudeşte strâns şi uneori moşteneşte evident sugestiile prozei pe care o datorăm acelor scriitori cunoscuți în istoria literaturii franceze sub numele de „**Şcoala barului**", în frunte cu **Pierre Mac Orlan** şi **Francis Carco**.

Din patrimoniul iconografic al impresionismului, provenit în parte din experiența literară, fac parte, între altele, cârciuma înecată în fum de țigară, cu eternul ei bar în spatele căruia se află o oglindă, străzile cartierului mărginaş sau ale portului, cadre de obicei nocturne, cu întunericul lor străpuns ici şi colo de lumina felinarelor, străzi cu pavaje din piatră, lucind stins în ploaie, tip de imagini pe care le vom regăsi în a doua jumătate a anilor '30 în destule dintre operele exponențiale ale realismului poetic, cum ne-o arată îndeosebi filmele lui **Marcel Carné**.

Tipologia filmelor vine şi ea, tot în parte, din „Şcoala barului": întâlnim frecvent personaje precum marinarul tocmai întors din depărtări, ca de pildă în *Friguri* (1921) al lui Louis Delluc, patroana de bistrou, prostituata, omul marginalizat socialmente care îşi îneacă amarul în alcool, figuri cărora nu le lipseşte un coeficient de pitoresc, dar care tind – şi chiar reuşesc – să comunice o experiență existențială dramatică, uneori chiar tragică.

Din iconografia filmelor nu lipsesc nici imaginile impuse de descrierea mediilor populare. Revin frecvent bâlciul, parcul de distracții, cum se întâmplă în *Inimă credincioasă* al lui Jean Epstein, sala de bal, cum întâlnim în *Yvette* (1927) al lui **Alberto Cavalcanti**, cârciuma frecventată de anumite categorii socio-profesionale (*Roata* – 1922 – al lui **Abel Gance**) sau imaginile colțului de provincie patriarhală. În *Oglinda cu trei fețe* găsim binecunoscuta fanfară a orăşelului sau nelipsitul cros al locuitorilor lui, elemente care vin să alcătuiască cutia de

rezonanță a dramei psihologice, povestită din diverse unghiuri narative.

O caracteristică dintre cele mai izbitoare ale poeticii impresionismului privește scriitura cinematografică. Exponenții curentului dovedesc o tehnicitate savantă, o sistematică mobilizare a unui arsenal tehnic bogat, implicând, între altele, **fluurile** și **deformările vizuale** (întâlnite în *El Dorado* al lui **Marcel L'Herbier** – 1921, unde găsim imaginile tavernei așa cum o vede un client bețiv, cu alte cuvinte, imagini estompate), **trucajul** (în *Surâzătoarea doamnă Beudet* al lui Germaine Dulac, tânărul și arătosul sportiv văzut de eroină în paginile revistei prinde dintr-o dată viață), **varierea vitezei de filmare** (filmele lui Gance sunt un bun exemplu în acest sens), **jocul dintre claritate și obscuritate** (de unde frecventa comparație, lansată încă de critica epocii, cu pictura impresionistă), **folosirea racursiului și a plonjeului pentru filmarea obiectelor** (punctul de cotitură în această privință îl constituie *Hanul roșu* (1923) al lui Jean Epstein) și **masiva subiectivizare a camerei de luat vederi,** existentă de multă vreme în practica cinematografului mondial, dar exersată cu o asiduitate aparte de la Epstein (în celebra secvență a călușeilor din *Inimă credincioasă*) la Abel Gance (în *Napoleon,* unde unghiurile subiective și mișcările de aparat obiective sunt atribuite chiar și obiectelor, pentru a nu mai cita filmele anterioare ale regizorului, cum ar fi *Acuz* – 1919 și *Roata).*

Scriitura cinematografului impresionist mizează din plin și pe montajul accelerat. Cineaștii francezi preiau și duc mai departe lecția griffithiană și fac

posibile experiențele Școlii clasice sovietice. Aproape fiecare dintre corifeii impresionismului ne oferă argumente de primă mână. În primul rând, Abel Gance cu *Roata:* montajul din secvența deraierii trenului e organizat în crescendo, într-un ritm din ce în ce mai vertiginos, și acest fragment va fi invocat de adepții filmului de avangardă, de Germaine Dulac, de exemplu, ca o formă de așa-zis „cinematograf pur", fondat exclusiv pe valorile ritmice. Ceea ce e interesant la Abel Gance e faptul că senzația de ritm din ce în ce mai rapid vine din tăierea din ce în ce mai energică a unor cadre cu un conținut vizual static.

La Epstein, un montaj de mare virtuozitate se întâlnește în mereu citata secvență a bâlciului din *Inimă credincioasă,* construită printr-o combinație de unghiuri și de mișcări subiective, de unde tensiunea ei psihologică și chiar febrilitatea cu care sugerează viziunile celor doi eroi aflați în carusel. Secvența accidentului de mașină din *Oglinda cu trei fețe* este și ea puternic subiectivizată: lovit de o pasăre în parbriz, automobilul își pierde direcția și întreg acest moment este montat din imagini înfățișând peisajul șters rapid în goana bezmetică a mașinii, șoseaua cu pancarte și inscripții rutiere.

Câteva filme, datorate impresionismului, au o valoare exponențială pentru orientarea tematică și, nu mai puțin, pentru stilistica unui curent în care **Barthélemy Amengual** identifica prima vârstă istorică a avangardei.

Roata ține de impresionism, înainte de toate, prin accentul pus pe substanța psihologică, prin gustul lui Gance pentru surprinderea scenelor de viață

populară, prin cultivarea frecventă a *plein air*-ului şi, desigur, prin această grijă pentru cizelarea formei, dovedită de efectul de montaj. Filmul ține de universul personal al regizorului prin densa lui rețea de metafore, de simboluri şi de alegorii, prin desele rapeluri culturale, inclusiv mitologice (Oedip, Sisif, cum de altfel se numeşte personajul etc.), precum şi prin avântul liric, deseori nestăpânit şi atins de grandilocvență, al multor secvențe.

Surâzătoarea doamnă Beudet e o ecranizare a piesei omonime a lui **Denys Amiel** şi **André Obey**, tipică pentru aşa-numitul „teatru al tăcerii" preconizat de Obey, formulă dramatică în care pauzele, clipele de tăcere sunt extrem de importante, dacă nu cumva chiar mai importante decât dialogurile, şi aceasta în perspectiva sugerării acelei dialectici atât de fine şi de neprevăzute a stărilor sufleteşti. Filmul lui Germaine Dulac se înscrie în cheia unui realism psihologic intimist, ca multe alte opere ale impresionismului, şi e remarcabil prin echivalențele vizuale pe care regizoarea le găseşte pentru a sugera climatul psihologic particular în care evoluează eroina, un fel de Madame Bovary.

Doamna Beudet aspiră să scape din lumea sufocantă a familiei ei, de traiul alături de un mic-burghez mărginit, obtuz, după cum e nefericită din cauza microuniversului în care se mişcă, reprezentat de viața ternă a orăşelului de provincie.

Eroina, vulnerabilă şi de o mare sensibilitate, citeşte Baudelaire, cântă la pian piese de Debussy, e ca o floare de seră răsădită într-un mediu neprielnic. Un extraordinar detaliu de mizanscenă pune în lumină incompatibilitatea de gust a celor doi soți: e vorba de

repetata schimbare a poziției vasului cu flori de la centrul mesei spre marginea ei şi invers, pe care o fac doamna Beudet şi respectiv soțul ei, domnul Beudet, negustorul de postavuri care controlează meticulos facturile de cumpărături, ins mediocru şi amator de glume proaste, ieftine, personaj pe care Dulac îl tratează caricatural, în timp ce doamna Beudet e înconjurată de o aură de melancolie, nostalgie, „dor de ducă", cvasicehoviene.

Femeia de nicăieri e ceea ce s-ar numi azi un „film dedramatizat", pentru că îi lipseşte articularea tradițională reprezentată de succesiunea: expozițiune, intrigă, punct culminant şi deznodământ, ceea ce nu înseamnă, însă, că el nu are anumite noduri dramatice, anumite momente în care dilema psihologică a eroinei capătă un caracter acut. Filmul lui Delluc a fost considerat echivalentul unui monolog interior, constituindu-se dintr-o permanentă confruntare a personajului cu experiența sentimentală trăită cândva, evocată mereu de locul în care „femeia fără identitate", „femeia de nicăieri", îşi trăise odinioară romanul de dragoste. Preumblându-se pe aleile grădinii care înconjoară vila sau trecând din încăpere în încăpere, eroina balansează între reamintirea, niciodată materializată prin flash-back, a clipelor de tandrețe de demult şi sentimentul de singurătate, de suspendare în vid. Balansul este contrapunctat de drama unei tinere perechi, cea care locuieşte acum în splendida vilă, cuplu pe cale de a se destrăma. Avem de-a face cu un film comportamentist, în care dialogul dintre trecut şi prezent e sugerat nu prin sintaxa temporalităților, ci prin gesturi, detalii, confesiuni ale eroinei, acestea din urmă exprimate prin inserturi

destul de livreşti. Valorile stilistice ale filmului sunt multiple: atmosfera elegiacă, realizată de cineast cu ştiinţa semitonurilor, rafinamentul plastic, datorat şi asimilării picturii impresioniste (costumul eroinei aminteşte de tablourile lui **Auguste Renoir**), capacitatea de interiorizare a actriţei (**Ève Francis**, marea interpretă a teatrului lui **Paul Claudel**).

Renaşterea cinematografului francez se sprijină şi pe efervescenţa avangărzii istorice, o practică cinematografică prefigurată de unele căutări expresive ale impresionismului, cum sunt, de pildă, cele privind montajul. La originile filmului de avangardă autohton se află dadaismul. **Man Ray** realizează în 1923 *Întoarcere la raţiune,* un colaj, tehnică favorită a dadaismului literar şi plastic. *Întoarcerea la raţiune* e fondat pe alegorism, şi chiar titlul său este dat prin antifrază. Dorinţa tipic dadaistă de a întrona arbitrarul se regăseşte exprimată mai energic în *Antract,* filmul pe care **René Clair** îl realizează un an mai târziu. Până la *Antract,* Clair se impusese ca un critic înzestrat cu talent polemic, ca un simpatizant al avangardei teatrale, muzicale, plastice şi coregrafice, atât de vie, atât de activă în Parisul de la cumpăna anilor 1910–1920. Ca regizor, îşi câştigă notorietatea cu *Parisul care doarme* (1923), unde fantasticul are un aer graţios, unde întâlnim note burleşti care ne amintesc de **Jean Durand**, părintele acestui stil comic în cinematograful autohton, şi unde trucajul, pe urmele lui Méliès, se află la loc de cinste. De altminteri, *Antract* va conţine trimiteri la tradiţia cinematografică franceză, şi anume la burlesc şi la fantasmagorie. *Antract* pleacă

de la scenariul lui **Francis Picabia***, de fapt de la un mănunchi de informaţii sumare. Cuprinde în distribuţie mulţi artişti de avangardă, cum se întâmplă de regulă în filmele mişcărilor înnoitoare (printre ei se numără **Man Ray, Marcel Duchamp** şi **Erik Satie**) şi e prezentat la premieră cu o muzică de **Satie**. Filmul fusese gândit ca un divertisment, intercalat în spectacolul de balet *Relaş* al unui ansamblu, al unei trupe coregrafice faimoase în epocă: *Baletele suedeze,* trupă condusă de **Rolf de Maré** şi avându-l ca dansator pe **Jean Borlen**.

Antract e considerat adesea un eseu cinematografic în cheie burlescă despre ritmul cinematografic, un eseu derivat din intenţia pe care o formulase Picabia atunci când vorbise despre plăcerea dadaistă de a inventa. Voluptatea invenţiei exuberante, torenţiale şi în acelaşi timp indisciplinate, se întâlnise la Picabia încă în volumul de poeme, publicat în 1919, *Gânduri fără limbaj.* În plăcerea de a inventa intră şi dorinţa provocatoare, mistificarea, prezentă, de pildă, în celebra imagine a etericei balerine care se dovedeşte a fi, de fapt, un bărbat cu barbă impozantă, precum şi plăcerea de a frapa prin metafore surprinzătoare, absurde, prin parodie şi prin burlesc. Spiritul filmului poate fi apropiat de cel al lui **Alfred Jarry**.** Iar trimiterile la burlesc constau, mai ales, în folosirea

* *Francis Picabia* – pictor şi poet francez (1879–1953), promotor al dadaismului şi al artei abstracte.

** *Alfred Jarry* (1873 – 1907), scriitor francez, dramaturg, autor al celebrei piese „Ubu Rege". Precursor al literaturii absurdului.

goanei-urmărire (ca în secvența dricului), în metamorfozarea surprinzătoare a obiectului (în aceeaşi secvență, coroanele funerare care împodobesc vehicolul sunt din cocă şi un domn din cortegiu rupe un dumicat dintr-una din ele) şi în dimensiunea absurdă pe care o capătă atmosfera (tot în secvența cu pricina, dricul, tras de o cămilă, începe să se mişte din ce în ce mai repede, plecând de la ralantiu, trecând prin filmare cu viteză normală şi ajungând la filmare accelerată; încercând să se țină după el, cortegiul funebru începe să alerge din răsputeri, încât, finalmente, vehicol şi oameni ajung să se deplaseze mai repede decât o bicicletă, un automobil, un vapor şi un avion).

Tratarea cinematografică a acestui mozaic (sau caleidoscop) cu o mişcare dintre cele mai vioaie pune în evidență exuberanța imaginației cinematografice a lui Clair, dezinvoltura ei şi, nu mai puțin, spiritul fantezist al cineastului.

Clair recurge la o bogată gamă de procedee tehnico-expresive, de la supraimpresiune la jocurile optice, obținute prin trecerea de la claritate la neclaritate, de la ralantiuri la filmări accelerate, toate aceste procedee urmărind să dea o notă ambiguă realului şi-n ultimă instanță să dinamiteze reprezentarea realistă.

Din filmul lui Man Ray, şi mai ales din experiențele lui Eggeling şi Richter, derivă o altă direcție a cinematografului de avangardă francez: „filmul abstract" sau, cum i se spune în epocă, „filmul absolut". Inițiatorul lui este pictorul **Leopold Survage**, care îşi dorise o compoziție plastică în permanentă mişcare, proiect din păcate lăsat la jumătatea drumului; din ceea ce urma să fie *Ritmuri colorate* nu s-a păstrat decât materialul pregătitor, o suită

de desene geometrizante, păstrate astăzi la muzeul filmului patronat de Cinemateca de la Paris. Practic, cinematograful abstract se datorează în Franța lui **Henri Chomette** şi lui **Germaine Dulac**, cu mențiunea că încercările lor nu sunt filme abstracte propriu-zise, ca acelea germane, ci treceri de la figurativul realist la abstract, cu alte cuvinte ele supun reprezentarea realistă unui proces de esențializare extrem de energic, şi aceasta grație arsenalului tehnic, astfel încât finalmente asistăm la un joc de linii, de forme şi, bineînțeles, la eternul joc al luminii şi al umbrei. Din filmele lui Chomette, istoria filmului de avangardă reține *Jocuri ale reflexelor şi ale vitezei* (1923) şi *Cinci minute de cinema pur* (1925), amândouă exploatând magia luminii prin tehnici curente în epocă, aşa cum e, de pildă, varierea vitezei de filmare.

Germaine Dulac realizează în 1929 *Studiu cinematografic asupra unui arabesc/Arabesc,* un fel de temă cu variațiuni construită pe dialogul dintre alb şi negru, împinsă treptat spre abstract. Un văl ca neaua flutură pe un fundal negru, un jet de o albeață strălucitoare al unei arteziene izbucneşte proiectat pe fond negru, norii se mişcă, ceața se lasă, reflexele luminii în apă îi dau acesteia un aer ireal. Toate aceste imagini sunt tratate vizual astfel încât ele vor fi izbăvite de concretețea lor prin unghiulație şi, nu mai puțin, prin organizarea expresivă a montajului. Dulac, ne amintim din scrierile regizoarei, pledase pentru *dematerializarea ecranului,* în ideea că cinematograful trebuie să fie *o muzică a ochilor.*

Suprarealismul, o altă orientare a avangardei franceze, şi ea mai net configurată, îşi găseşte originea

tot la Germaine Dulac în *Scoica şi preotul* (1927) – filmul e jucat de **Génica Athanasiou**, prietena lui **Artaud***, reputată actriță de teatru originară din România, creatoarea rolului Antigona din piesa omonimă a lui **Cocteau**, actriță de film care a lucrat şi sub alte baghete regizorale faimoase: **Jean Grémillon, Pabst** (o chema **Eugenia Tănase**). Substanța intimă a filmului, mai exact spus, a scenariului lui Artaud, e polemică: filmul pune sub semnul întrebării morala curentă erotică şi, într-un plan mai larg, conformismul spiritului mic-burghez. Scenaristul e profund nemulțumit de film pentru că Dulac îmblânzeşte contestația, diminuează încărcătura explozivă a imaginilor pe care Artaud le gândise, reducându-le doar la o vagabondare pe terenul oniricului. Oricum, respingerea tabuurilor de ordin moral, concentrarea asupra erosului şi prezența visului îi îndrituiesc pe mulți istorici de film să considere *Scoica şi preotul* un fel de prolog la *Câinele andaluz* al lui **Luis Buñuel**, realizat un an mai târziu.

Lucrat pe un scenariu scris în colaborare de **Buñuel** şi **Dalí**, *Câinele andaluz* întruneşte sufragiile suprarealiştilor, pentru care opera buñueliană capătă valoarea unui manifest practic. Filmul este construit pe principiul *alogismului***, constituind o perpetuă provocare adresată spectatorului obişnuit

* *Antonin Artaud* (1896 – 1948), scriitor, poet, actor, regizor de teatru francez.

** *Alogism* – negare a gândirii logice ca mijloc de cunoaştere a adevărului, preconizată de adepții unor curente filozofice.

cu cinematograful tradițional. Alcătuit dintr-un conglomerat de metafore şi de simboluri mai mult sau mai puțin opace, filmul e menit să sugereze plonjarea în zonele obscure ale subconştientului şi în cele, atât de fluide, ale oniricului.

El rămâne imposibil de descifrat în segmentele lui (încercările de lectură psihanalitică, justificate de unele imagini, rămân reducționiste, aşa cum sunt şi încercările de citire a filmului în cheie socializantă – vezi, de pildă, interpretările date de **Linda Williams** şi respectiv **Sadoul**).

Tot atât de adevărat, însă, e faptul că el degajă un sentiment de răzvrătire față de spiritul filistin şi față de inerțiile cinematografului tradițional, o stare de nemulțumire față de tot şi de toate. *Câinele andaluz* agresează în permanență spectatorul prin imagini şocante şi această brutalitate expresivă a fost apropiată de violența artei spaniole, în genere de violența lui **Goya** (în particular, aragonez şi el ca şi Buñuel).

Şocurile la care este supus spectatorul derivă, în principal, din aplicarea acelui principiu al insolitului pe care îl formulase cândva **Lautréamont*** şi pe care îl vor îmbrățişa suprarealiştii: *„Frumos ca întâlnirea dintre o umbrelă şi o maşină de cusut pe o masă de disecție”.*

Dincolo de raportarea la suprarealism, întărită şi de gustul buñuelian pentru bizar, neliniştitor, şi,

* *Lautréamont, conte de* ~ (1846 – 1870), autor de poeme în proză de factură onirico-fantastică, anticipând suprarealismul.

de asemenea, susținută de preferința de natură stilistică pentru detaliul crud şi alogie, filmul propune câteva trăsături expresive care vor deveni caracteristici puternice ale operei buñueliene de mai târziu. De pildă, buñueliană prin excelență rămâne referința la regnul animal – ex. : furnicile, măgarul, imagini întâlnite apoi în *Vârsta de aur* (1930), perechea de mai târziu a *Câinelui andaluz,* ca şi în multe alte filme ale cineastului. Buñueliană prin excelență e şi atracția pentru contrastele puternice, vădită, de pildă, de versiunea sonorizată a filmului pe care cineastul o va face în 1950, versiune care asociază, în chip cel puțin surprinzător, dacă nu provocator, muzica lui Wagner cu tangourile argentiniene la modă, procedeu care mizează pe conotațiile culturale şi pe ecourile emoționale ale unui comentariu muzical eteroclit cu bună ştiință. Acest mod de a gândi comentariul muzical se regăseşte şi în *Vârsta de aur,* unde se amestecă Wagner, Beethoven, Mozart şi muzică de larg consum, în *Las Hurdes/Pământ fără pâine,* documentarul turnat în țara natală în anii '30, în care este folosită muzică de Brahms, în unele filme realizate în Mexic care exploatează din nou partiturile wagneriene – *Abisul pasiunii,* sau în *Viridiana,* unde, în celebra secvență a „Cinei cea de taină", se întrebuințează contrapunctic muzică de Haendel (un fragment din „Mesia"). La acelaşi procedeu va recurge şi **Pier Paolo Pasolini** în *Acatone.*

Filonului suprarealist, atât cât e, i se ataşează şi *Steaua de mare,* filmul lui Man Ray, inspirat dintr-un poem al lui **Robert Desnos** (1928), unde acest imn pe care cineastul îl închină frumuseții

corpului feminin capătă un aer ireal, ciudat, datorită fotografiei care estompează obiectele filmate (trupul femeii, o stea de mare într-un pocal, şi aşa mai departe), dar până la limita în care le lasă totuşi inteligibile ca formă. S-a recurs la un truc: la filmare s-au folosit plăci de sticlă, interpuse între obiectivul camerei de luat vederi şi obiectul de filmat, de unde efectul estompării.

Ecouri suprarealiste, mai mult sau mai puțin pronunțate, se întâlnesc şi în alte filme pe care Man Ray le realizase în a doua jumătate a anilor '20. *Emak Bakia* (1927) ține de suprarealism prin cultivarea insolitului, element destăinuit chiar de titlul acestui eseu experimental: **Emak Bakia** înseamnă în limba bască „dă-mi pace". *Misterele castelului cu zaruri* (1929) interpretează extrem de liber un vers al lui Mallarmé: „cu zarurile nu poți contracara hazardul", transformând jocul de zaruri în laitmotivul unei improvizații, nu lipsite de lirism, care are drept cadru o clădire de o perfectă geometrie aflată în sudul Franței.

Alte filme reprezentative pentru cinematograful de avangardă sunt imposibil de clasificat. *Baletul mecanic* (1924) al lui **Fernand Léger** e, pentru unii istorici de film, o operă cubistă. Calificativul se datorează, de fapt, intercalării unor imagini grafice reprezentându-l pe Charlot în stil cubist, imagini provenite dintr-un film pe care artistul nu l-a terminat. Desenele cu Chaplin se combină cu cadre înfățişând obiecte (bile de sticlă, ustensile de bucătărie) şi cu actorul în carne şi oase: de pildă, femeia care urcă o scară, cadrul fiind repetat atât de des încât sugerează ideea de efort sisific. *Baletul mecanic*

angrenează toate aceste materii într-o coregrafie surprinzătoare, într-un „dans” reglat cu un precis simț al ritmului.

Anemic Cinema (1926), realizat de **Marcel Duchamp**, foloseşte rotoreliefurile, acele discuri rotitoare purtând inscripții, pe care le-a inventat Duchamp, şi imagini cu oameni reali; „anemic” reprezintă anagrama cuvântului „cinema”.

Dintre filmele de avangardă ale brazilianului **Alberto Cavalcanti** se detaşează *Doar orele* (1926), unde găsim o descriere caleidoscopică a vieții oraşului, şi *Mica Lili* (1928), unde onirismul se combină cu terifiantul, grotescul şi umorul negru: pe cheiul fluviului, Lili e urmărită de un răufăcător; un cadru ni-l arată pe acesta alergând pe loc, după care mişcarea personajelor devine normală, pentru ca, în final, Lili să fie prinsă şi înjunghiată în spate, urmăritorul scoțând din trupul fetei un cuțit cu care îşi va tăia merindele ținute până atunci în buzunar.

Acumulările calitative operate în cinematograful francez în prima jumătate a deceniului al doilea, acumulări datorate mai ales impresionismului şi filmului de avangardă, aveau să-şi capete încununarea în filmele de vârf ale lui **Renoir**, **Clair**, **Gance** şi **Dreyer**, realizate între 1926 şi 1929.

INOVAȚII TEHNICE ÎN ANII ’20. OPERA LUI R. CLAIR, A. GANCE, C. T. DREYER

A doua jumătate a anilor ’20 înregistrează o certă împrospătare a limbajului cinematografic, imposibil de înțeles fără a pomeni seria de inovații tehnice, autohtone sau împrumutate din străinătate, care chezăşuiesc înflorirea estetică a cinematografului francez. Dintre aceste inovații de ordin tehnic amintesc **hypergonarul**, obiectivul creat de **Henry Chrétien** pentru anamorfozarea imaginii (va fi experimentat în 1927 de **Claude Autant – Lara** în *Să facem un foc,* film inspirat dintr-o proză a lui Jack London); **ecranul lat,** slujind tot aici de minune vastele peisaje polare în care se petrece aventura unui bărbat şi a câinelui său credincios, hotărâți să supraviețuiască în ținuturile nordice; **pelicula pancromatică**, mult mai sensibilă decât cea ortocromatică (ea va fi folosită în anii 1927–1928 în *Fetița cu chibrituri* al lui **Renoir** şi, strălucit, în *Patimile Ioanei d’Arc* al lui **Dreyer**); **portabilul**, aparat de filmat care se dispensează de învârtirea manivelei de către un tehnician (utilizat, între alții, de **Marcel l’Herbier** şi cu o virtuozitate rară de **Gance** în *Napoleon*); **triplul ecran şi**

poliviziunea, datorate aceluiaşi Gance, cu colaborarea inginerului **André Débrie** (*Napoleon*).

Ultimele două invenţii vorbesc despre via inteligenţă tehnică a lui Gance şi despre neastâmpărul lui ca artist. Triplul ecran este folosit numai la premiera filmului, găzduită de Palatul Garnier (superba clădire a Operei din Paris), difuzarea filmului în cinematografele din capitala Franţei, ca şi în marile oraşe ale ţării, făcându-se în săli pentru proiecţia filmelor cu format standard. Triplul ecran este alcătuit din trei ecrane pe care se proiectează simultan trei pelicule, filmate cu un aparat realizat de Débrie, la sugestia regizorului. Procedeul, în care mulţi istorici ai cinematografului văd una dintre cele mai îndrăzneţe încercări de modificare a formatului ecranului, fusese întrebuinţat doar în câteva dintre secvenţele filmului: cele în care Gance vrea să înfăţişeze simultan mai multe acţiuni, pentru a spori efectul spectacular sau pentru a institui un sens metaforic.

Procedeul suferă însă de o gravă insuficienţă tehnică: e vorba de dificultatea racordării celor trei ecrane, unul central şi două laterale, între cele trei imagini subzistând chenarele celor două ecrane alăturate. Consecinţa estetică rezidă în lipsa de omogenitate vizuală, în împiedicarea fluxului imagistic.

Poliviziunea, cealaltă invenţie aplicată în *Napoleon,* reprezintă combinarea triplului ecran cu montaje rapide şi cu multiple supraimpresiuni. Mărturiile din epocă vorbesc despre secvenţa declanşării Revoluţiei, în care cadrele, rostogolindu-se din ce în ce mai vijelios, cuprind suprapunerea a nu mai puţin de

16 imagini prezente pe toate cele trei ecrane, în ideea de a se sugera tumultul şi patetismul momentului istoric pe care secvenţa îl reînvie.

Şirul filmelor reprezentative pentru maturitatea estetică a cinematografului francez începe cu *Nana* al lui **Jean Renoir** (1926). Până la această ecranizare a romanului omonim al lui Émile Zola, cineastul oscilase între un cinematograf impersonal, respectuos faţă de standardele producţiilor comerciale din epocă şi un cinematograf nu lipsit de voinţa de stil original, prezent în *Fiica apei*, opera de debut din 1924, unde întâlnim opţiunea pentru decorul real. Această trăsătură este de natură să ni-l amintească pe Renoir cel adevărat, unde ralantiul şi supraimpresiunea, ca şi deformările optice, toate în descendenţa avangărzii istorice, sunt chemate să închege o atmosferă de coşmar (e vorba de coşmarul pe care-l are eroina într-o noapte agitată de furtună). *Nana,* această definire consistentă a lumii lui Renoir, operează şi desprinderea de modelul hollywoodian urmat în producţiile ce pot fi catalogate „de serie", realizate până atunci.

Renoir este un admirator, însă, al lui Stroheim, şi înrâurirea filmului *Rapacitate* îşi va spune cuvântul în analiza, uneori cu accente nemiloase, a trăsăturii dominante pe care o relevă eroina – cupiditatea. Filmul trasează portretul întreţinutei de lux, cu insolenţa ei erotică şi cu nesecata ei dorinţă de ascensiune socială. Portretul este proiectat pe fundalul unui tablou de moravuri centrat pe analiza critică a fenomenului de dezagregare morală. Renoir trece pe nesimţite de la naturalismul zolist spre

realism, aşa cum se va întâmpla, mai târziu, în epoca filmului sonor, în *Cățeaua*, inspirat dintr-un roman de derivație naturalistă al lui **Georges de la Fouchardière**, precum şi în faimosul *Bestia umană*, ecranizarea romanului omonim al lui Zola.

Din punct de vedere stilistic, *Nana* anunță câteva dintre caracteristicile esențiale ale operei lui Renoir. E vorba, în primul rând, de gustul pentru detaliul de viață destinat să susțină concretețea reprezentării şi, în acest sens, exemplele sunt numeroase. Nana foloseşte un pieptene ştirb, în vremea în care este doar o modestă figurantă de teatru şi nu o cocotă de salon, tocul pantofului ei e dezlipit şi aspiranta la gloria scenei calcă mereu şontâc; când femeia deschide un evantai luat din magazia de recuzită a teatrului, acesta împrăştie un nouraş de praf. Mai târziu, când parvine, darurile pe care Nana le primeşte de la unul dintre bogații săi amanți sunt depuse în mijlocul patului enorm şi somptuos din budoarul ei, un travelling înainte subliniind aceste cadouri ca pe o răsplată sordidă a farmecelor feminine ale eroinei.

În plan narativ, tehnica paralelismului este o idee dusă la apogeu într-unul din marile filme ale regizorului, *Regula jocului*, unde relațiile dintre stăpâni şi relațiile dintre servitori sunt simetrice.

Sobrietatea decupajului, construit pe *preeminența* planului american, constituie o altă notă individualizatoare, confirmată şi ea de filmele de mai târziu ale autorului.

În sfârşit, *Nana* pune în evidență simțul plastic rafinat al lui Renoir: decorurile, aparținând lui **Claude**

Autant-Lara, se inspiră din pictura lui **Manet*** şi din cea a lui **Auguste Renoir**, tatăl cineastului.

Pălăria florentină – **René Clair** (1927) – prelungeşte multe dintre procedeele stilistice întâlnite în filmele mai vechi ale cineastului, punându-le sub tutela unui burlesc plin de fantezie. E vorba de folosirea cu funcție expresivă a obiectului şi, îndeosebi, de prezența ironiei. Recursul la burlesc e demonstrat, între altele, de axarea narațiunii pe motivul cursei-urmărire, de procedeul asocierii unui personaj cu un anumit obiect de-a lungul întregului arc al istoriei. Obiectele devin veritabile însemne ale personajelor: cornetul acustic, cravata, botinele, pince-nez-ul şi, bineînțeles, pălăria de pai. Reducerea masivă a insertului, operație dificilă în cazul ecranizării unui vodevil, este dusă la bun sfârşit de Clair cu o remarcabilă ştiință a găsirii echivalentelor vizuale ale dialogului, precum şi de cultivarea unghiulației cu valență metaforică şi/sau satirică.

Clair tratează materia vodevilului lui **Labiche**** şi **Michel** cu spirit ironic, uneori chiar satiric, pentru a trasa un portret acid al micii burghezii de la sfârşitul secolului trecut, portretul unei mentalități, al unui univers de viață, al unui stil de existență.

---

* *Edouard Manet* (1832 – 1883), important pictor francez, precursor şi adept al impresionismului. Tablouri celebre: „Dejunul pe iarbă", „Olympia", a căror îndrăzneală (nuditatea personajelor şi compoziția) a declanşat un adevărat scandal în epocă.

** *Eugène Marin Labiche* (1815 – 1888), dramaturg francez, reprezentant a ceea ce s-a numit „teatru bulevardier" (comedia de moravuri şi vodevilul).

Personajele din *Pălăria florentină* sunt tipice pentru acel „cinematograf de păpuşi” în care Clair va excela şi în cursul anilor ’30. Ele sunt, cum observa Jean Mitry, convenționale, lucru explicabil prin originea vodevilescă a filmului, dar înviorate de justețea detaliului de viață, de micul adevăr al amănuntului psihologic şi de notația de moravuri.

Dincolo de personajele construite după un tipar întâlnit încă în primele filme ale cineastului, *Pălăria florentină* face apel la ceea ce s-a numit „baletul eroilor şi al obiectelor”, reglat cu o precizie demnă de remarcat, la gagul cu ascuțiş satiric, la un ritm alert, sprințar, caracteristici pe care le vom regăsi în cinematograful clairian din deceniul al patrulea, susținute acum de o ingenioasă exploatare a efectului sonor, cinematograf care-şi găseşte culminația valorică în *Milionul,* comedie derivată tot din tradiția vodevilului francez.

Napoleon (1927) vine să încununeze stilul regizat de Abel Gance. El se precizase încă din *Acuz* (1919) şi se reafirmase în *Roata,* filme străbătute de un lirism pe care mulți critici îl socotesc romantic şi, în acelaşi timp, de o anumită grandilocvență, filme de o mare densitate a limbajului figurat (e vorba, în special, de metaforă, simbol şi alegorie), filme în care ştiința regizorului de a construi fraze de montaj, impecabile ca ritm, atinge virtuozitatea. *Napoleon* nu este decât un crâmpei dintr-o frescă monumentală destinată să evoce întreaga biografie a personajului istoric, din copilărie până la sfârşitul lui pe insula Sfânta Elena. Filmul reface traiectoria lui Napoleon până la campania generalului în Italia, celelalte părți ale vastului scenariu (scris de Gance) rămânând în

sertarul cineastului, cu excepția părții finale din care **Lupu Pick** va realiza *Napoleon la Sfânta Elena.*

Gance plasează biografia lui Napoleon în orizontul unei viziuni romantizante. Pentru autor, Napoleon e o ființă mesianică, străfulgerată de geniu, un vizionar cu o intuiție ieşită din comun asupra lumii şi a istoriei, figura lui căpătând un nimb legendar.

Avem de-a face cu o veritabilă hagiografie, cu o apologie pe care filmul istorico-biografic francez o va depăşi curând datorită lui **Carl Theodor Dreyer** în *Patimile Ioanei d’Arc.* Ca să-şi ridice idolul pe piedestal, Gance imaginează o serie de situații menite să releve calitățile excepționale ale eroului, care vădeşte încă din copilărie o precoce ştiință militară, câştigând prima lui bătălie dusă cu bulgări de zăpadă la o cazemată de omăt. Din când în când, Gance simte nevoia să restituie şi latura omenească a miticului erou, numai că aşa-zisa lui umanizare nu trece dincolo de granița anecdoticului şi a pitorescului: de pildă, Napoleon, îndrăgostit de Joséphine, ia lecții de la un mare actor al timpului pentru a învăța gesturile lui Romeo; acelaşi Napoleon întârzie la ofițerul stării civile şi aşa mai departe.

Toată operația de zeificare a personajului este susținută de un bogat arsenal retoric. Filmul e punctat de o serie de laitmotive cu caracter metaforic, simbolic sau alegoric, dintre care amintesc: vulturul (un insert ne spune că Napoleon are „ochi de vultur”; copil fiind se împrietenise cu o acvilă închisă într-o colivie; tot un vultur se aşază pe un tun într-un moment important pentru destinul personajului; în sfârşit, umbra unui vultur se proiectează în secvența finală a filmului, pe drumul străbătut de soldații

napoleonieni în Italia), stindardul național (steagul devine vela bărcii cu care generalul se întoarce în Franța), harta (prima ei apariție, harta insulei Sfânta Elena, desenată pe tablă în copilărie, are o valoare premonitorie) şi marea agitată (întâlnită, de exemplu, în celebra secvență cunoscută în istoria cinematografului francez sub numele de „secvența dublei furtuni", cea a furtunii marine şi cea a „furtunii din Convenție", unde decupajul, cu travellinguri aeriene executate înainte, pentru ca finalmente să se frângă brusc, sugerează talazurile).

Ca scriitură cinematografică, *Napoleon* atrage atenția, înainte de orice, prin marea mobilitate a camerei, prin masiva subiectivizare a unghiurilor de filmare şi a mişcărilor de aparat, subiectivizare dusă uneori până la exces, cum ne-o arată celebrele unghiuri subiective atribuite ghiulelei şi cailor în galop, încadraturi conținute de versiunea originală a filmului, precum şi prin montajul cu o cadență minuțios calculată, realizat adeseori în crescendo, prelungire evidentă a experienței din *Roata*.

Versiunea din 1927 va fi urmată în 1934 de *Napoleon Bonaparte,* versiune îmbogățită cu secvențe turnate special şi cu coloană sonoră interesantă pentru folosirea stereofoniei, efect pe care Gance îl desemnează prin sintagma „perspectiva sonoră".

Postsincronizarea acestei versiuni fusese posibilă datorită faptului că la filmările din 1925 actorii rostiseră efectiv dialogurile, prezente prin intermediul inserturilor. Gance va mai face şi alte versiuni, între care una realizată în 1955 şi una în 1971 (*Napoleon şi Revoluția*), toate cu postsincronizări.

Un alt important inovator în domeniul limbajului este **Carl Theodor Dreyer**, autorul celebrului *Patimile Ioanei d'Arc.*

Patimile Ioanei d'Arc fusese precedat de o serie de filme, de la *Preşedintele* (1918) la *Stăpânul casei* (1925), elocvente pentru câteva dintre caracteristicile fundamentale, în planul viziunii şi în cel stilistic, ale cinematografului lui Dreyer. În ele regăsim motivul conflictului dintre bine şi rău, finețea analizei psihologice, subtilitatea descrierii unor raporturi sentimentale aflate sub zodia ambiguității (cum se întâmplă în *Michaële* – 1924, lucrat în Germania), dar şi semnele dimensiunii spiritualiste care va triumfa în *Patimile Ioanei d'Arc* precum şi în *Cuvântul/ Ordet*, filmul pe care Dreyer îl va realiza în anii '50, în țara natală (Danemarca), dimensiune pe care urma să o exprime din plin şi în proiectul filmului consacrat vieții lui Hristos.

Din unghi stilistic, prefigurarea *Patimilor Ioanei d'Arc* e demonstrată de caracterul sever, uneori chiar ascetic al plasticii cinematografice, de rafinamentul ei.

Invitat în Franța după succesul înregistrat de *Stăpânul casei*, Dreyer îşi asumă misiunea, deloc uşoară, de a reînvia pe ecran figura eroinei naționale, stârnind ostilitatea cercurilor naționaliste şi xenofobe care sunt indignate de ideea că un regizor străin e chemat să evoce o pagină strălucită din istoria Franței. Dreyer îşi alege cu grijă colaboratorii, toți de elită, între care **Joseph Delteil** (reputatul scriitor va semna scenariul), **Rudolph Maté** (ca operator) şi **Renée Falconetti** (interpreta rolului principal).

Acest mănunchi de forțe creatoare intră într-o desăvârşită sintonie cu gândirea regizorală, o gândire capabilă să controleze ansamblul şi detaliul, să materializeze, cu o exemplară consecvență, principiul stilistic ales de cineastul danez.

Dreyer şi-a propus un film esențializat. Scenariul condensează cele aproape treizeci de interogatorii la care a fost supusă Ioana d'Arc, pentru a ajunge la miezul confruntării dintre Fecioara din Orléans şi tribunalul ecleziastic, miez deopotrivă filozofic, moral, religios şi omenesc. În economia narațiunii, această confruntare alcătuieşte partea cea mai întinsă, urmată de câteva mici blocuri narative (episodul condamnării, al pregătirii execuției, al morții eroinei, cu reacția mulțimii care asistă la martiriu). Epicul e linear îşi interzice orice arborescență, orice ramificare, cineastul fiind interesat nu de spectacol, nu de spectaculos, ci de tensiunea ciocnirii ideilor întruchipate de Ioana şi de inchizitori.

Personajul are complexitate psihologică pentru că accentul cade pe frământarea interioară, pe zbuciumul dilemei în care se află, pe clipele de slăbiciune pasageră, pe remuşcările, pe lupta lăuntrică pe care Ioana o duce pentru păstrarea credinței şi, în acelaşi timp, a demnității. Partitura eroinei este servită de Falconetti cu o excepțională intensitate tragică şi cu o puritate a trăirii emoțiilor cu totul ieşită din comun, precum şi cu o rară capacitate de a face sensibilă fervoarea mistică a Ioanei.

Puterea de esențializare dovedită de Dreyer se observă nu numai în construcția narativă, pe cât de exactă, pe atât de laconică, şi nu numai în dirijarea actorilor, ci şi în scriitura cinematografică,

de la concepția asupra scenografiei şi punerea în evidență a acesteia prin decupaj, la montaj.

Patimile Ioanei d'Arc recurge la un decor stilizat, alcătuit din ambianțe puține, un decor cu mari suprafețe albe, a cărui textură este bine redată de imaginile lui Maté, realizate pe peliculă pancromatică. Această plenitudine a senzației de realism există şi în cazul costumului, dezbărat de orice tentație de ornamental (boală tradițională a filmului istoric, unde întâlnim adeseori atracția spre decorativism) şi, nu mai puțin, în cazul machiajului, favorizat tot de pelicula pancromatică, un machiaj care, conjugat cu o iluminare savantă, izbuteşte să-i redea chipului omenesc înfățişarea lui naturală (rugozitatea pielii, toate accidentele ei sunt de o mare pregnanță vizuală, ca de altminteri şi alegerea fizionomiilor, ştiință în care Dreyer îi concurează pe Eisenstein şi pe Fellini).

Decupajul apelează frecvent la prim-planuri şi la gros-planuri. Filmul se țese, aproape în întregime, din dialogul acestor planuri care anchetează nemilos chipurile, idee de decupaj regăsită mai târziu la Ingmar Bergman. Lanțul de prim-planuri şi de gros-planuri este întrerupt, din când în când, de încadraturi cu o cuprindere vizuală mai mare (procedeu menit să ferească scriitura de pericolul mecanizării ei, de primejdia manierizării) şi de scurte mişcări de aparat, procedeu prin care Dreyer pune în valoare, bizuindu-se pe forța contrastului, hieratismul datorat unei mizanscene deliberat statice şi amplei succesiuni de planuri restrânse, tipuri de planuri care conduc spre un fel de abstractizare a spațiului. Referindu-se la abundența acestor două feluri de încadraturi, **André Bazin**

spune că *Patimile Ioanei d'Arc* este un „documentar de expresii".

Zgârcit în efecte, voit antispectacular, cu un stil de o transparență cristalină, *Patimile Ioanei d'Arc* îi îndeamnă pe mulți exegeți să îl socotească pe Dreyer drept unul dintre precursorii „cinematografului minimalist", alături de **Yasujiro Ozu** (unul dintre maeştrii cinematografului japonez) şi de **Robert Bresson.**

APOGEUL CINEMATOGRAFULUI AMERICAN MUT. REALISMUL SOCIAL ŞI PSIHOLOGIC. MAREA COMEDIE

Maturitatea cinematografului narativ psihologic din anii '20 e dovedită de şirul marilor filme datorate lui **Charlie Chaplin** – *Parizianca/O privire publică* (1923), **Erich von Stroheim** – *Rapacitate* (1924), **Murnau** – *Aurora* (1927) şi **Victor Sjöström** – *Vântul* (1928). Dincolo de particularitățile stilistice ale filmelor, tot acest set îşi găseşte trăsătura de unire în caracterul analitic minuțios, în accentul pe care cineaştii îl pun pe o psihologie de tip evolutiv (altfel spus, o psihologie sesizată în dialectica devenirii ei), precum şi în tentativa de încorporare a duratei, stimulată tocmai de această descriere a unei traiectorii psihologice înscrise în timp.

La aceste caracteristici comune se adaugă marea fluență a limbajului cinematografic, mobilizat aici, ca în marile opere europene – de la *Crucişătorul Potemkin* la *Patimile Ioanei d'Arc*, de la *Proscrişii* la *Ultimul dintre oameni* – pentru a propune o povestire **în** imagini şi nu o povestire **cu** imagini.

Istoria sentimentală din *Parizianca* este înnobilată de precizia şi, nu o dată, de subtilitatea analizei psiho-

logice, element care face din filmul chaplinian un punct de reper: *Chaplin introduce cu adevărat psihologia în cinematograful dramatic,* observă Sadoul. Portretele psihologice ale celor trei eroi principali au o consistență realistă datorată capacității cineastului de a fixa amănuntul menit să comunice starea sufletească sau să semnaleze spectatorului răsturnarea, caracterul inedit al situației dramatice. De pildă, un guler bărbătesc aflat în dormitorul femeii semnalează instantaneu prezența unui alt bărbat în viața acesteia. Momentul de zbucium sufletesc pe care îl trăieşte eroina în gară este exprimat printr-un limbaj metonimic, plin de forță. Plecarea trenului va fi sugerată de succesiunea din ce în ce mai rapidă a luminilor şi a umbrelor proiectate pe chipul eroinei (luminile trenului nocturn care se pune în mişcare). Pretextul sentimental al filmului, împrumutat din arsenalul curent al melodramei din epocă, are, de asemenea, veritabile accente tragice (vezi sinuciderea tânărului bărbat, copleşit de imposibilitatea reînnodării vechii poveşti de dragoste, sinucidere care plasează povestirea sub zodia fatalității), precum şi note acide (prezente în descrierea egoismului şi a puritanismului care stăpânesc lumea morală în care se mişcă eroina).

Ca scriitură cinematografică, *Parizianca* rămâne un model de rigoare în decupaj şi în montaj, ambele slujind cu eficacitate narațiunea, ambele ostile oricăror zorzoane de stil.

Rapacitate al lui **von Stroheim** adânceşte o intuiție existentă încă în *Nebunii femeieşti/Femei nebune*, filmul din 1922 în care cineastul izbutise să raporteze psihologia individuală la psihologia socială.

Nebunii femeieşti trasează o feroce imagine a cinismului şi a indiferenței umane, a imposturii şi a lipsei de scrupule în exploatarea slăbiciunilor omeneşti ale celor din jur, propunând un portret coroziv al unui fals aristocrat, trişor şi escroc sentimental, personaj jucat chiar de von Stroheim cu o remarcabilă inteligență în a înfățişa morga ofițerului de carieră, jucat, nu mai puțin, cu siguranța cu care actorul interpretase până atunci partitura sa favorită, atât de plastic surprinsă de sloganul publicitar născocit de Hollywood: „eroul pe care simțiți nevoia să-l urâți".

Rapacitate circumscrie această analiză a relației dintre psihologia individuală şi psihologia socială în funcție de universul marelui oraş, cu mizeria lui socială şi morală, cu păturile de jos ale societății americane, un univers în care banul e totul şi în care lăcomia domneşte nestingherit, un univers în care se produce o ireversibilă degradare a esenței umane, a omului.

Filmul lui Stroheim e ecranizarea romanului *Mc Teague* al lui **Franck Norris**, unul dintre romancierii americani atraşi de naturalism şi, în acelaşi timp, capabili să-l depăşească, ajungând la realism. Dimensiunea polemică a literaturii lui Norris, viziunea lui, deloc complezentă, asupra socialului, reprezentaseră una dintre componentele fundamentale ale realismului social în cinematograful american, de vreme ce Griffith realizase *Grâul* (1909) pornind de la unul dintre romanele scriitorului, cuprins în aşanumita *Trilogie a grâului*.

Rapacitate rămâne fidel spiritului critic al cărții şi setei de realism imediat, brutal, pe care o vădeşte

Norris în reprezentarea lumii personajelor lui. Vigoarea realistă a acestei reprezentări e asigurată de von Stroheim încă înainte de filmări. Cineastul toarnă marea majoritate a secvențelor în locurile descrise de romancier, filmează în interioare reale, cu recuzită autentică (aleasă de von Stroheim în dughenele de vechituri din San Francisco), urmăreşte o deplină familiarizare a actorului cu universul fizic în care el va apărea, punându-l să locuiască un timp chiar în ambianțele unde se vor desfăşura filmările.

Fidelitatea lui von Stroheim față de romanul lui Norris se exprimă nu numai prin urmărirea pas cu pas a narațiunii, prin păstrarea întregii galerii de personaje şi a multitudinii universurilor fizice în care se desfăşoară povestirea (elemente întâlnite în versiunea originară a filmului, nu în cea căsăpită de producător), ci şi prin restituirea duratei psihologice, caracterul dinamic al introspecției şi precizia realistă a înscrierii personajelor în spațiu. Stroheim pune accentul mai degrabă pe resursele de expresivitate ale încadraturii decât pe cele ale montajului, cu tăieturi energice, cu efecte retorice, preocupare larg răspândită în cinematograful epocii, mai ales în cel european, cum ştim de la cineaştii ruşi sau de la cei francezi.

Montajul din *Rapacitate* are, de regulă, un rol vehicular. E un montaj esențialmente narativ.

Aspirația lui von Stroheim de a povesti cinematografic mai ales cu ajutorul încadraturii, o încadratură care exploatează tensiunea formelor şi care mizează uneori pe contrast, această aspirație aşadar vădeşte modernitatea stilului practicat de cineast, capacitatea lui de a înota împotriva curentului.

Aurora, ecranizare a unei povestiri de **Hermann Sudermann**, vine să prelungească o serie de motive şi să reia o serie de procedee stilistice pe care Murnau le încercase încă din filmele lui germane.

Cu alte cuvinte, regizorul găseşte în paginile scriitorului german un univers ideatic familiar. Pe urmele povestirii, *Aurora* disecă o pasiune distrugătoare, se centrează pe motivul sorții, al destinului care supune omul unor încercări dure, crude, după cum el va schița motive pe care le găsim în filmele americane ale cineastului, de pildă, motivul metropolei moderne prezent în *Pâinea noastră cea de toate zilele/Fata de la oraş* (1929).

De filmele germane ale lui Murnau mai aminteşte atmosfera plină de tensiune, chiar de dramatism a povestirii, precum şi simbolismul luminii.

În *Aurora,* succesiunea noapte – zi, noapte – zori-de-zi, figurează oscilațiile lăuntrice ale bărbatului prins în mrejele demonice ale „femeii de la oraş" şi împins spre crimă, albul şi negrul apărând ca o proiecție simbolică a dualității funciare a ființei omeneşti, împărțită între bine şi rău.

Aurora se divide, ca structură narativă, în trei mari părți: prima, desfăşurată în decorul neliniştitor al mlaştinii şi al cetei, filmată într-un clarobscur de inspirație expresionistă, fixează tema dramatică: încolțirea gândului criminal şi tentativa de crimă. Cea de-a doua parte descrie reconcilierea cuplului, recâştigarea încrederii de către cei doi soți, regăsirea valorilor fundamentale ale vieții, şi se compune dintr-o sumedenie de notații de viață imediată, unele lirice, altele umoristice, multe candide, naive. Ultima parte narativă este centrată pe întoarcerea

tinerei perechi de la oraş şi are un caracter sumbru, întocmai ca primul mare segment narativ al filmului, până la finalul povestirii, când lumina aurorei simbolizează izbânda conştiinţei morale, a limpezirii etice la care ajunge eroul.

Vântul lui Sjöström se află, ca forţă expresivă şi ca rafinament de limbaj, la nivelul marilor filme pe care cineastul le realizase în Suedia natală.

Vântul participă la noua tendinţă stilistică a cinematografului narativ–psihologic american prin câteva trăsături nete: simplitatea epicii, întâlnită în *Opinia publică* şi *Aurora*, minuţia analizei psihologice (filmul recurge, şi aceasta constituie o particularitate stilistică a lui, la integrarea, la înglobarea imaginarului), marea pregnanţă realistă a înfăţişării spaţiului (mai ales prin această caracteristică Sjöström ne evocă vechile lui filme în care peisajul constituise un personaj al dramei). În *Vântul* avem prezenţa halucinantă a nisipului veşnic răscolit de vânt, invadator, agresiv în raport cu oamenii, mai ales cu eroina povestirii, o tânără femeie interpretată de **Lillian Gish**, un personaj cu o psihologie traumatizată, inclusiv de această teroare pe care o exercită natura ostilă.

Sjöström orchestrează cu multă ştiinţă acest motiv al nisipului omniprezent, găsind numeroase detalii sugestive: nisipul care pătrunde prin pervaz, nisipul care se lipeşte de obrazul unui personaj sau de un codru de pâine, nisipul strecurat pe sub uşă, furtuna care prăvăleşte obiectele din bucătărie. Principiul aplicat este cel al temei cu variaţiuni, şi el slujit eficient de un decupaj auster şi de o plastică tinzând spre esenţializare, chiar spre ascetism.

Valori de primă mărime înregistrează şi comedia. Vechii corifei ai burlescului: **Chaplin, Keaton, Lloyd, Stan** şi **Bran**, cărora li se adaugă **Harry Langdon**, dau filme capabile să reformuleze poetica de şcoală, aşa cum dăduseră şi în deceniul anterior, adică filme purtând amprenta personalităţii autorului, filme care se constituie în embleme ale unui univers creator şi ale unui stil.

Chaplin reia temele fundamentale, cu rezonanţe filozofice, întruchipate de Charlot, de la tema singurătăţii la cea a conflictului tot atât de dureros dintre realitate şi iluzie, dintre real şi imaginar. El construieşte filmele operând mereu glisarea de la un registru expresiv la altul, de la patetism la bufoneria de farsă, de la tragism la lirism şi chiar la poezie, impunând încă o dată tandreţea şi compasiunea ca semne distinctive ale atitudinii autorului faţă de personaj şi faţă de lumea lui. În sfârşit, duce la virtuozitate, din nou, o serie de tehnici expresive aflate în patrimoniul comun al stilului de şcoală cum ar fi: gagul violent, derivat din relaţia personaj-obiect, cursa-urmărire, transmutarea mişcării în coregrafie, pantomima.

Goana după aur (1925) e considerat o adevărată *ars poetica* a autorului, şi pe bună dreptate, căci filmul exprimă, cu o rară acuitate, bogăţia de semnificaţii filozofice şi etice ale lui Charlot, constituind, din acest punct de vedere, o reflecţie asupra condiţiei existenţiale puse sub zodia alternanţei dintre realitatea dură şi imaginarul izbăvitor, salvator. Alte argumente în acest sens, la fel de consistente, sunt împletirea melancoliei, a tristeţei, cu un burlesc exuberant, dezlănţuit, atenta portretizare psihologică a eroului, încununare a acelui efort prin care Chaplin,

împreună cu Keaton, dă titlurile de noblețe ale formulei comice. Filmul izbuteşte să psihologizeze un comic redus până atunci la efectul mecanic şi să dea rigoare construcției narative, cu mențiunea că *Goana după aur* reuşeşte performanța de a avea mai multe finaluri (trei), toate fericite, fără ca interesul spectatorului să scadă, cum se întâmplă, de regulă, în astfel de situații.

În *Goana după aur* relativ noi sunt: intervenția elementului aventuros, implicată de lumea Nordului înzăpezit, răscolită de căutătorii de aur, cu viața ei dură (motiv familiar deopotrivă literaturii şi cinematografului american), precum şi apariția gagului cu valență fantastică aşa cum e, de pildă, gagul căutătorului de aur pe care Charlot îl vede ca pe un pui uriaş.

Buster Keaton exersează parodia în primul său film de lungmetraj, *Cele trei epoci* (1923), pe urmele mai vechiului scurtmetraj *Nordul înghețat*, unde obiectul construcției parodice fusese westernul (în speță cowboy-ul în versiunea lui Tom Mix) şi unde cineastul folosise anacronismul şi anatopismul. În *Cele trei epoci*, unde Keaton trimite săgeți malițioase deopotrivă spre formula narativă din *Intoleranță* şi spre romanțiozitatea inserturilor griffithiene, revine în forță gustul pentru anacronism: eroii din episodul petrecut în comuna primitivă joacă golf, în episodul roman vedem o litieră prevăzută cu o roată de rezervă şi o cvadrigă având şi ea o roată de rezervă în spate, întocmai ca un automobil din epocă, iar Malec (personaj pe care-l interpretează) are un ceas de mână, un ceas prevăzut cu un minuscul cadran solar.

Keaton duce la apogeu un procedeu comic pe care îl frecventează **Emmet Flynn** în *Un yankeu la curtea regelui Arthur,* unde anacronismul nu constituie decât un simplu import literar din romanul omonim al lui Mark Twain, şi **Max Linder** în *Cei trei muschetari*, film de lungmetraj realizat în SUA, parodie a romanului lui Dumas-tatăl, ca şi a ecranizării acestuia, în care joacă **Douglas Fairbanks**.

Navigatorul (1924), *Sherlock Junior*, realizat în acelaşi an şi *Mecanicul Generalei* (1926) confirmă portretizarea lui Malec ca un erou comic la antipodul lui Charlot. Spre deosebire de personajul chaplinian, Malec încearcă să ia în posesie lumea şi obiectele din jur care i se impotrivesc (recalcitranța obiectelor constituie un motiv clasic al burlesculului), se opune nu unui individ, ci unei întregi categorii, şi manifestă în raport cu universul uman, şi nu numai uman, în care este plasat, o desăvârşită imperturbabilitate (de altminteri, contrastul izbitor dintre masca impasibilă care explică numele dat personajului în Franța şi în România – Malec este anagrama cuvântului francez „calme" –, dar şi în alte țări, şi agilitatea expresiei corporale reprezintă în acelaşi timp o marcă a personajului comic şi o tehnică actoricească).

Navigatorul şi *Mecanicul Generalei* sunt centrate, în buna tradiție a comediei burleşti, pe un element de recuzită: vaporul în primul film, locomotiva – în cel de-al doilea. Întreaga strategie a gagurilor din aceste două filme se stabileşte în funcție de multiplele şi generoasele variațiuni pe tema acestor obiecte.

Sherlock Junior îşi găseşte originalitatea stilistică în îmbinarea realului cu imaginarul şi, ca toate filmele lui Keaton din anii '20, rămâne un exemplu de rigoare în construcția epică şi în distribuirea gagurilor pe întreg ansamblul operei.

Comediile lui Keaton se întemeiază, din punct de vedere narativ, pe o schemă uşor de identificat. Construcția epică demarează de la o situație normală, căreia i se adaugă câteva mici incidente comice ce se dezvoltă apoi progresiv. Situațiile trec, pe nesimțite, într-un registru acut (trecere care se consumă, de obicei, în penultimul segment narativ, coincident mai totdeauna cu penultima bobină a filmului), construcție incheiată cu rezolvarea dificultăților în ultimul segment (ultima bobină).

În fine, filmele lui Keaton, cu deosebire *Navigatorul,* vădesc ceea ce exegeții cineastului american numesc „geometrizarea gagului": e vorba de folosirea cu valoare comică a amplasării şi a evoluției personajelor în spațiu, a simetriilor la care apelează înscrierea acestora în topografie şi a identității de cadență a mişcărilor pe care eroii le execută.

Ultimul mare film al lui Keaton, *Cameramanul/ Malec operator* (1928), aminteşte întrucâtva de *Sherlock Junior:* dacă în filmul din 1924 cineastul aplică formula „filmului în film" (aici Malec e proiecționist într-un cinematograf, vrea să ajungă detectiv şi trece mereu granița dintre real şi ficțiune), în comedia din 1928 eroul pătrunde în spațiul oniricului.

Harold Lloyd dă veritabile cristalizări ale universului său comic mai ales în *Între cer şi pământ* al lui **Fred Newmayer** şi **Sam Taylor** (1923) şi în

Bobocul/ Trăiască sportul al aceluiaşi binom regizoral (1925).

Personajul lui Lloyd întruchipează imaginea americanului mijlociu, cu marile lui resurse de energie, cu nelipsitul optimism yankeu.

Ultima notă caracteristică o constituie o moştenire a personajelor comice pe care actorul le interpretase înainte de 1920, reductibile la prototipul băiatului de familie, politicos în relațiile cu cei din jur, tot timpul angrenat în cele mai imposibile situații, schemă pe care o va relua peste decenii **Danny Kay**.

Din vechiul erou comic, Lloyd va păstra şi două elemente de costum: canotiera şi ochelarii cu ramă de baga, care ne trimit cu gândul la micul funcționar, ca o ipostază a acelei *middle class* la care face trimitere cineastul.

De altminteri, această proiecție sociologică a personajului comic, cu un grad de generalitate socială mai ridicat, explică imensul succes înregistrat de filmele lui Lloyd în SUA.

Harry Langdon, ultimul mare comic american din vremea cinematografului mut, descoperit şi lansat de Sennett, are un aer lunatic şi, aşa cum spune unul dintre cei mai pătrunzători exegeți ai burlescului, **James Agee**, pare tocmai trezit din somn. Motorul intim al comediilor jucate de Langdon, reprezentat aproape întotdeauna de raportul eroului cu personajul feminin, de motivul dragostei şi de prezența acestui motiv, defineşte trăsătura esențială a acestui erou comic, timiditatea lui de adolescent.

Filmele lui Langdon, între care esențiale rămân *Bărbatul puternic,* în regia lui **Frank Capra** (1926)

şi *Primii pantaloni lungi,* regizat de acelaşi Capra un an mai târziu (regizor care-şi începuse cariera cinematografică în calitate de gagman al lui Langdon), se caracterizează ca stil prin comicul cu o discretă valență lirică, „prin aerul de inocență al clovnului", cum spune **John Grierson***, „prin atmosfera poetică ce le învăluie".

Aceste elemente, ieşite din canoanele de gust impuse de burlescul clasic, vor face ca filmele lui Langdon să aibă o audiență mult mai mică decât ar fi meritat.

* *John Grierson* (1898 – 1972), considerat, în general, „părintele" documentarului britanic şi canadian, dar şi un important critic de film.

PARTEA A DOUA:
CINEMATOGRAFUL SONOR

INSTAURAREA SONORULUI. PREMISELE TEHNICE ȘI ESTETICE ALE APARIȚIEI SONORULUI

Cântărețul de jazz al lui **Alan Crosland** din 1927 deschide o eră nouă în istoria cinematografului. Instaurarea sonorului fusese pregătită de un lung şir de experienţe ştiinţifice şi tehnice, dintre care fundamentale rămân cele ale lui **Eugène Lauste.** Inginerul francez perfecționează, după 1910, un procedeu găsit cu câțiva ani mai înainte: procedeul imprimării fotoelectrice a sunetului.

Epocala invenție ar fi putut schimba destinul cinematografului, dar ea nu depăşeşte spațiul laboratorului, căci rațiunile de ordin economic prevalează asupra celor de ordin estetic. Marile case producătoare refuză să facă investițiile presupuse de noile aparaturi şi mai ales de dotarea sălilor pentru noul soi de cinematograf care ar fi putut să se nască din intuiția vizionară a lui Lauste. De înregistrarea sunetului pe imagine îşi vor aminti americanii peste ani şi ani, când radioul, aflat într-o mare expansiune, devenise un concurent de temut al cinematografului.

Filmul sonor se va institui ca realitate tehnică tocmai pe această reluare a ideii lui Lauste. Judecat din punct de vedere estetic, sonorul fusese pregătit de o dimensiune esențială a reprezentației cinematografice din timpul cinematografului mut: acompanierea filmului cu muzică şi cu zgomote încă din zorii noi arte. Prezența elementelor de sonor venea să răspundă nevoii de realism integral resimțită de arta cea nouă încă de la primii ei paşi, nevoii de restituire fidelă a lumii din jur, inclusiv a universului sonor.

Cântărețul de jazz produs de firma **Warner**, aflată în pragul falimentului, e o dramoletă construită pe opoziția a două mentalități care se ciocnesc în lumea evreilor newyorkezi: cea conservatoare, reprezentată de tatăl eroului, un rabin rigorist, şi cea deschisă spre nou, figurată de fiul lui – tânărul care evadează din sfera închisă a muzicii de sinagogă pentru a deveni star pe Broadway. Filmul pune la bătaie toate ingredientele melodramei, de la exaltarea pentru familial până la idile, valoarea lui fiind dintre cele mai modeste. Succesul imens de public pe care îl înregistrează se datorează prezenței numerelor muzicale interpretate de **Al Jolson**, actor specializat în travestiuri de negri, câtorva zgomote de ambianță şi schimbului răzleț de replici scurte.

Cântărețul de jazz conține inserturi, reminiscențe ale filmului mut; ele se explică, întocmai ca şi puținătatea efectelor sonore, prin stadiul rudimentar al tehnicii. *Avem de-a face cu un film de tranziție între limbajul cinematografului mut şi cel al filmului sonor.*

Consolidarea tehnică şi estetică a noului mijloc se produce rapid. Un an mai târziu apare **primul film integral sonor** şi **vorbitor**, *Luminile New Yorkului,*

al lui **Bryan Foy**, autorul mult gustatelor comedii de scurtmetraj incluse în seria „Comedii istorice-isterice", parodieri ale unor figuri istorice şi/sau literare ilustre, de la Cleopatra la Omar Khayyam. În 1929, *Hallelujah* al lui **King Vidor** are meritul de a releva valoarea expresivă a tăcerii. În secvența urmăririi celor doi bărbați în mlaştină, liniştea este punctată de freamătul trestiilor, de țipătul păsărilor de noapte, de clefăitul paşilor în nămol, de respirația gâfâită a urmăritului şi a urmăritorului.

În 1930, *Nimic nou pe frontul de vest* al lui **Louis Milestone** conține secvențe de o mare densitate realistă a ambianței (secvența frontului este de-a dreptul apocaliptică), precum şi încercarea de a exploata contrastul emoțional dintre duritatea imaginilor şi muzica din cadru, suava muzică a unei muzicuțe. Stăpânirea cuvântului înregistrează o primă mare victorie în *Prima pagină* – 1931 al aceluiaşi Milestone, unde dialogurile sunt schimbate într-un ritm rapid, ca mingile de ping-pong, şi în *Straniul interludiu,* ecranizare a piesei omonime a lui O'Neill, realizat de **Robert Leonard** în 1932, unde găsim folosirea vocii din off pentru echivalarea monologului interior.

În sfârşit, cinematograful sonor descoperă, fără întârziere, principiul asincronismului (e vorba de exploatarea efectelor sonore ale disputei dintre vizual şi sonor), un punct de reper în acest sens rămânând *Broadway Melody* al lui **Harry Beaumont,** din 1929.

Cu aceste filme şi cu destule altele, cinematograful sonor reuşeşte să abolească unul dintre cele două mari neajunsuri de care suferă de la naştere: *naturalismul sonor*, caracteristică puternică şi care-i făcuse pe unii să spună că cinematograful devenise „mai zgomotos decât însăşi viața".

Învingerea naturalismului sonor se datorează aplicării unui principiu estetic, pentru o clipă uitat: principiul selecției.

Celălalt grav neajuns al producției sonore incipiente, *teatralismul*, cu tot ce înseamnă el ca sărăcire a decupajului şi ca ignorare a montajului, va fi anihilat prin redescoperirea varietății unghiurilor (plonjeul în mizanscenele lui **Busby Berkeley***), unghiuri din care se executau mişcări de macara, a mişcărilor de cameră (macaraua şi panoramicul în *Pe frontul de vest nimic nou,* travellingul înainte şi travellingul înapoi în musicaluri), prin decupajul în câmp şi contracâmp *(Prima pagină)* ca şi prin eliberarea jocului actoricesc de excrescențele ostentației la care actorul fusese obligat de tehnica sonoră încă din 1927–1928.

Produsă relativ repede, închegarea discursului audio-vizual în cinematograful american (ca şi rafinarea acestui discurs în sensul obținerii organicității şi a fluidității) se va reîntâlni în cinematograful european având ca reper temporal tot anul 1930, an în care apar, de pildă, *Sub acoperişurile Parisului* al lui **René Clair**, *Îngerul albastru* al lui von Sternberg (lucrat la Berlin) sau *Entuziasm/Simfonia Donbasului* (al lui **Vertov**).

* *Busby Berkeley* (1895 – 1976), cel mai faimos realizator de musicaluri prezentate pe scenele de pe Broadway, celebre prin montări fastuoase.

EXPANSIUNEA NOILOR GENURI CINEMATOGRAFICE. MUSICALUL

Favorizată de apariția sonorului, dar explicată nu numai prin factorul tehnico-estetic, implicând determinările produse de contextul socio-istoric şi cultural, expansiunea genurilor cinematografice (unele dintre ele pur şi simplu instituționalizate datorită existenței unor regizori, scenarişti şi actori specializați), constituie primul fenomen pe care îl consemnează toți istoricii filmului american din deceniul al patrulea.

Musicalul se instalează printre genurile predilecte ale Hollywoodului după fulminantul succes de public al filmului *Broadway Melody*. Filmul lui **Harry Beaumont** e un veritabil cap de serie; de-a lungul deceniului al treilea şi după 1940 seria continuă, cu intermitențe, sub cele mai diverse baghete regizorale. *B. M.* va fi urmat de îndată de *Parada Paramount, Big Broadcast* şi de *Căutătoarele de aur*. Filmele se mişcă într-un registru larg, de la comedia muzicală la filmul-revistă (inclusiv aşa-numitul **ice-show** în care excelase **Sonia Henjie** şi „**baletul nautic**" în care strălucise **Esther Williams**),

trecând prin formule de film muzical îndatorate operetei.

Primele musicaluri reproduc, cu mici modificări, spectacolele de revistă de pe Broadway; aici cinematograful nu joacă decât rolul unui agent, nu are decât menirea de a răspândi la o scară vastă, scara publicului cinematografic, succesele teatrale. Treptat, genul îşi cristalizează o poetică proprie, centrată pe mitologia dansatorului. Eroul de musical relevă o plasticitate şi o iscusință corporală capabilă să sfideze legile gravitației, trece, în modul cel mai natural cu putință, de la mişcarea realistă la cea stilizată, de la dialog la recitativ şi la cântec, devine principalul purtător al mitului esențial al genului: mitul succesului – succesul social, profesional, sentimental şi chiar monden.

În musicalul clasic al anilor ’30, totul poate fi legat şi dezlegat prin puterile transfiguratoare ale coregrafiei; lumea reală se metamorfozează în reprezentație, în spectacol, cu care aproape că se confundă uneori, cântecul şi dansul constituind un adevărat limbaj al afectelor eroului.

Musicalul anilor ’30 e un gen puternic formalizat: e de amintit caracterul relativ fix al subiectului şi al tipologiei şi în această stereotipie narativă rezidă una dintre atracțiile genului, căci publicului larg îi place întotdeauna să vadă ceea ce a mai văzut. De la film la film, variațiile vor fi infime. Dintre **stereotipurile narative**: **istoria aventuroasă** a pregătirii unui spectacol de revistă încheiat triumfal cu succesul de la premieră; **povestea Cenuşăresei** rescrisă în termenii vieții imediate (*Căutătoarele de aur* – **Gold Diggers** sunt acele tinere frumoase şi istețe,

nu o dată aspirante la gloria scenei, nu o dată ființe excepționale pierdute în masa dansatoarelor, care reuşesc, în cele din urmă, să obțină un soț cu bani, tânăr şi fermecător); **mărunta figurantă capabilă să învingă toate adversitățile** (cum ar fi, de pildă, invidia vedetei trupei sau neîncrederea producătorului), să ajungă un star orbitor. De multe ori, personajele acestea şi situațiile-tip sunt tratate în cheie comică, într-o gamă care ne evocă fie burlescul, fie comedia sofisticată, uneori pe ambele, precum şi într-o cheie lirică, uneori poetică. Stereotipia narativă apelează la câteva artificii bine înrădăcinate în mintea scenaristului şi a regizorului: punerea premierei în primejdie, împrejurare rezolvată de o substituție salvatoare a eroinei, evocarea începutului în teatrul de revistă al eroului principal, povestirea unui vis sau momentul imaginării, într-o stare de grație poetică ori de bucurie ludică, a viitorului spectacol.

Pe o canava epică absolut convențională, apar numerele spectaculare; în primele musicaluri constatăm autonomia lor, în musicalurile de mai târziu îşi spune cuvântul, din ce în ce mai răspicat, tendința de încorporare în țesătura dramatică a numărului muzical, coregrafic ori acrobatic. E o cale pe care musicalul va înainta până la apariția lui **Vincente Minnelli, Gene Kelly** şi **Stanley Donen**, autori care desăvârşesc procesul inserării organice a numărului spectacular în povestire (marile repere în acest sens rămân *În oraş* **(Kelly-Donen),** *Un american la Paris* **(Minnelli)** şi *Cântând în ploaie* **(Kelly-Donen)**, filme realizate la sfârşitul anilor ’40 şi începutul anilor ’50, autori care rezolvă dilema genului pe care o

formulase atât de plastic Kracauer atunci când spusese că musicalul e o „pânză a Penelopei”.

Formalizarea se întâlneşte, în cazul acelei formule de musical pe care o acreditează **Busby Berkeley**, şi la nivelul decupajului, cum ne-o arată insistenta folosire a plonjeului, a mişcării de macara, care pleacă de la un detaliu sau ajunge la acesta, travellingurile înainte, cu apropierea şirului de dansatoare de aparatul de filmat şi cu ieşirea lor simetrică pe o latură şi pe alta a acestuia.

În sfârşit, tot în musicalurile lui Berkeley găsim adeseori procedeul supradimensionării unui element scenografic: dansatoarele bat step pe claviatura unei gigantice maşini de scris sau se rotesc pe uriaşe discuri de patefon, pentru a nu mai cita fabulosul exemplu al unei secvențe în care balerinele, închipuind o ceată de pisici care se joacă într-un salon, se mişcă printre picioarele imense ale unor fotolii.

Musicalul anilor ’30 este dominat de două mari modele stilistice: modelul reprezentat de filmele lui Berkeley se diferențiază prin accentul pus pe ansamblul coregrafic şi nu pe solist, prin gustul pentru fastul scenografic, pentru feeric, insolit şi bizar, gust vădit de risipa de oglinzi, de pardoseli multicolore, de perdele mobile, de suprafețe metalice, precum şi prin înclinația spre simetrie în plastică şi în evoluția grupului de dansatori, o simetrie obținută prin multiplicarea aceluiaşi element figurativ.

Acest model îşi găseşte originea în somptuoasele reviste produse pe Broadway de **Florence Ziegfeld** şi va fi pus în valoare de o cameră de filmat dintre cele mai dinamice, capabilă de acrobație vizuală.

Celălalt model e acreditat de **Mark Sandrich** şi interpretat de cuplul **Fred Astaire – Ginger Rogers**, formula urmărind aici nu extravaganța şi ornamentul vizual, ci descrierea cotidianului prin prisma unei poveşti sentimentale străbătute de o umbră de lirism şi colorată de un umor bonom, cu un accent net pus pe dansul solistic. Musicalurile lui Sandrich sunt interesante prin senzația de improvizare a dansului, de apariție spontană a numărului coregrafic, o apariție iscată de un detaliu epic sau de un element de recuzită.

Filmele lui Sandrich tind să iasă din ambianța tradițională a salonului luxos, o ambianță în care musicalul foloseşte sugestii din scenografia filmelor lui Lubitsch (scara interioară), pentru a pătrunde în spațiul străzii, o stradă însă convențională şi, cel mai adesea, metaforică.

Musicalul american va descoperi **strada reală** datorită filmului *În oraş*, musicalul lui Kelly şi Donen, în care ni se arată peripețiile unor marinari în permisie, consumate în Manhattan.

REVIGORAREA BURLESCULUI

Comedia americană revitalizează tradiția burlescului datorată lui **Chaplin** şi **fraţilor Marx**, încercând să se acomodeze repede cu noua invenție. Chaplin îşi manifestă ostilitatea față de sonor în declarații, susținând că acesta „anihilează străvechea artă a pantomimei". El îşi apără propriul stil actoricesc întemeiat pe o pantomimă de mare virtuozitate, împinsă spre coregrafie, după cum îşi apără vechea formulă de mizanscenă şi de decupaj destinată tocmai să pună în valoare numărul de pantomimă.

Luminile oraşului – 1930 este un film sonor, nu şi vorbitor. Regizorul recurge la comentariul muzical (prelucrări ale unor motive de mare circulație în epocă şi melodii proprii, toate atinse de un anumit sentimentalism) şi la zgomote, folosite cu mare succes ca surse de gag (vezi, între altele, suita de gaguri iscată de fluieratul lui Chaplin, de fluierul pe care eroul îl înghite din greşeală, o suită construită în stilul şcolii sennettiene, cea care cultivase, atât de frecvent, tema cu variațiuni în jurul unui obiect). Când apare *cuvântul*, el este supus unei operațiuni de desemantizare grație distorsionării lui tehnice, al cărei efect va fi reducerea lui la o pură formă

sonoră, de unde un nou izvor al efectului comic. Desemantizarea cuvântului va fi folosită în *Dictatorul* – 1940, unde personajele care întruchipează ideea de totalitarism vorbesc o limbă inventată, similară tulburărilor de limbaj înregistrate în unele boli mintale.

Încrederea în cuvânt există în schimb în *Timpuri noi* – 1935 şi mai ales în *Dictatorul*, unde întâlnim chiar un lung monolog, cel de la final, apel la fraternizarea umană, monolog de o durată neobişnuită în cinema. Ambele filme rescriu motive ştiute din operele mai vechi ale cineastului, cum e motivul conflictului dureros dintre realitate şi iluzie, reiau tipica tehnică chapliniană a raportării personajului la obiect şi, în sfârşit, acordă un spațiu privilegiat raportării lui Charlot la realitățile de ordin social şi chiar politic (în *Timpuri noi* întâlnim o satiră ascuțită a taylorismului*, în *Dictatorul* există trimiteri extrem de străvezii la adresa lui Hitler şi Mussolini); un loc privilegiat capătă şi gagul cu tendință metaforică, tendință stilistică mai veche (bunăoară în *Circul*): globul pământesc cu care se joacă dictatorul sau gagul cu banda rulantă din *Timpuri noi*.

Privilegierea *umorului verbal* ne întâmpină în comediile jucate de **W.C. Fields** şi în cele ale **fraților Marx**.

---

* *F.W. Taylor* (1856 – 1915), inginer şi economist american care şi-a expus sistematic tezele în lucrarea „Principiile managementului ştiințific". El teoretiza obținerea maximului de eficiență în utilizarea maşinilor şi a forței de muncă, argumentând că munca simplificată e mai eficientă decât cea complexă.

Fields cultivă aşa-numita comedie domestică într-o suită de scurtmetraje, ca de pildă în *Frizeria* al lui **Arthur Ripley**, produs în 1931 de Mack Sennett şi distribuit pe ecrane mai târziu.

Comedia domestică, inițiată încă din primul deceniu al secolului nostru de **John Bunny**, are în centru avatarurile familiale ale eroului, brodează pe marginea vieții cotidiene, transformă în materie comică elementele vieții profesionale.

Fields, care aminteşte de Bunny prin corpolență, ia ca pretext viața conjugală, existența casnică a personajului, ca şi micile sâcâieli ale meseriei, fie că e vorba de un frizer, de un dentist, de un farmacist sau de un jucător de golf.

Comediile jucate de W.C. Fields se individualizează, pe de-o parte, prin extravaganța comicului de limbaj, bogat în jocuri de cuvinte, în calambururi, în onomatopee, în formule ezoterice, toate exersate cu o mare ştiință a debitului şi a modulării vocii, iar, pe de altă parte, se caracterizează prin umorul absurd, cum ne-o arată de pildă *Dentistul*, unde Fields găseşte un cuib de păsări în impozanta barbă a unui pacient, sau în *Hotel Internațional* al lui **Edward Sutterland** (1933), unde vedem un tenor care scoate un muget şi îndată după aceea vedem o vacă în stare să emită acute de tenor.

Caracterul excentric al comicului de limbaj şi folosirea comicului de nonsens (absurd) pe o scară atât de largă încât istoriografia şi critica americană numesc aceste filme *out and out crazy* se întâlnesc şi la frații Marx, echipă comică alcătuită inițial din patru membri, devenită celebră atunci când unul dintre frații Marx, **Zeppo**, o părăseşte. Cei trei frați

Marx, **Groucho**, **Chico** şi **Harpo**, alcătuiesc un trio capabil să amintească prin efervescența imaginației comice, prin ritmul organizării gagurilor vizuale şi verbale, prin prezența elementului de pantomimă, de strălucita tradiție sennettiană, aclimatizată, desigur, în atmosfera comediei sonore.

Comicul absurd dă filmelor fraților Marx nu numai aerul pe care îl surprinsese formula critică amintită anterior – *out and out crazy* –, ci şi o dimensiune net burlescă născută din toate acele năstrușnicii şi derogări de la logică pe care le ştim de la Sennett. De la el, **Groucho, Harpo** şi **Chico** au învățat să dezorganizeze sistematic universul în care apar, mai ales Harpo, stăpânit în permanență de instinctul distrugerii, al agresiunii pe care o provoacă, chiar cu voluptate. În sfârşit, frații Marx evocă slapstick-ul sennettian prin accentul pus pe pantomimă şi pe clovnerie, accent rar (cu excepțiile chapliniene din *Luminile oraşului*, *Timpuri noi* şi *Dictatorul*) într-o epocă limbută.

Comicul verbal al fraților Marx vădeşte certe înrudiri cu cel al lui **Fields**. Filmele sunt presărate cu jocuri de cuvinte, de multe ori intraductibile, cu calambururi, cu mici invenții de limbaj extravagante şi cu un soi de aforisme, evident în registru comic, cum se vor găsi peste timp la **Woody Allen**. Mai mult ca la Fields, gagul sonor exploatează aici zgomotele de ambianță şi numerele muzicale executate cu virtuozitate (uneori implicând corelarea diverselor prestații muzicale ale celor trei personaje). Sporirea progresivă a ponderii pe care o au aceste numere muzicale va duce, în cele din urmă, la dezechilibrarea filmului şi primul semn al acestei tendințe

apare în *O noapte la operă* al lui **Sam Wood**, în 1935. Abundența numerelor muzicale în filmele pe care frații Marx le vor face în a doua jumătate a anilor 30 se va solda cu slăbirea preciziei matematice a gagurilor şi a distribuirii lor la scara secvenței şi a ansamblului, precum şi cu subminarea, relaxarea ritmului.

Punctul valoric cel mai înalt atins de ei rămâne *Supă de rață* – **Leo McCarey** – 1933, unde găsim o polemică tăioasă cu ideea totalitarismului şi, totodată, cea mai bună dovadă că violența fraților Marx nu e gratuită. Cu *Supă de rață,* cinematograful american stabileşte legătura între *Picioare de 1 000 000 $* al lui **Edward Kline** – 1932, pamflet la adresa unui preşedinte cu apucături dictatoriale, şi *Dictatorul* lui Chaplin – 1940, în care caricaturizarea lui Hitler şi a lui Mussolini se face în registrul grotesc.

Supă de rață exprimă cât se poate de clar ceea ce le conferă lui Groucho, Harpo şi Chico un accent aparte, distinctiv în galeria eroilor comici din cinematograful hollywoodian al anilor 1930: fiecare dintre ei are o personalitate distinctă, cu note caracterologice precise.

Groucho apare ca o imagine comică a omului de afaceri, abil şi pragmatic.

Chico e, cum s-a observat mereu, o figurare a emigrantului meridional.

Harpo e un copil mare pus pe nimicirea a tot ce e în jur; el se individualizează, nu mai puțin, printr-o irepresibilă atracție față de sexul opus, prin veşnica idee de a face curte fetei pe care o întâlneşte.

În fine, cele trei personaje au, tot în buna tradiție a burlescului clasic, cel al anilor 1915–1930, o

mască de factură comică destinată să semnaleze instantaneu esența caracterologică a fiecăruia dintre ei.

Groucho are întotdeauna în colțul gurii un trabuc.

Harpo poartă o caraghioasă perucă, plină de cârlionți, iar mişcările lui sunt aproape dansante. Mutenia personajului vine să contrasteze puternic cu locvacitatea lui Groucho şi Chico.

Iată, aşadar, câteva sugestii vizuale ținând fie de costum, fie de gestualitate, care ne trimit la clovni, unul din modelele primordiale ale slapstick-ului.

COMEDIA SOFISTICATĂ

Cel de-al doilea mare curent al comediei americane din deceniul al patrulea e reprezentat de aşa-numita „**comedie sofisticată**". Formula, stimulată puternic de apariţia sonorului, se întemeiază pe comicul verbal moştenit din comedia de salon şi chiar din teatrul bulevardier, cu produsele sale bine lustruite, mostre de tehnică teatrală impecabilă, dar şi cu subprodusele lui care au invadat scena pariziană, londoneză, vieneză şi chiar budapestană.

Comedia sofisticată din anii 1930 fructifică nu numai succesele teatrale ale unui **Noel Coward** sau **Alfred Saboir**, de exemplu, ci şi experienţele cinematografice mai vechi, străine şi autohtone. Prefigurarea comediei sofisticate se întâlneşte la **Mauritz Stiller**, **Lucio D'Ambra** şi **Ernst Lubitsch** (cu al său *Prinţesa stridiior* – 1918, film lucrat în studiourile berlineze), dacă ne referim la Europa. Dacă ne referim la experienţa americană de la sfârşitul anilor 1910 şi din deceniul al treilea, reperele sunt fixate de Lubitsch (chemat la Hollywood datorită succesului înregistrat nu de comediile lui de salon, ci de evocările lui istorice din Germania), precum şi de **Cecil B. de Mille**, mai puţin subtil decât Lubitsch, mai puţin scânteietor, mai greoi. Toate aceste

experienţe fixaseră câteva dintre *caracteristicile fundamentale ale formulei*. Amintim dintre ele:

– **stereotipurile din galeria de personaje –** milionarul şi aristocratul scăpătaţi – *Prinţesa stridiilor*;

– **idila**;

– **ambianţele luxoase**, care-l făcuseră pe **Thomas Mann** să afirme cu ironie că aceste comedii de salon ale lui Cecil B. de Mille sunt *un cinematograf de transatlantic*.

Comedia sofisticată americană a anilor '30 dezvoltă aceste caracteristici.

Tipologia se va îmbogăţi cu *aventurierul* sau *aventuriera* internaţională, *ziaristul – ziarista* în căutarea veştii de senzaţie, *escrocul – escroaca* din hotelul de lux, iar *figura miliardarului* va fi dusă spre o extremă convenţionalizare, de vreme ce el apare întotdeauna ca un *om cu inimă de aur şi candoare de copil*, cum e **dl. Deeds** al lui **Frank Capra**.

Povestea de dragoste e tratată în cheie sentimentalistă şi, uneori, pe un ton ironic la Lubitsch şi la Capra.

Atmosfera e mondenă şi frivolă, filmele centrându-se deseori pe o schemă narativă împrumutată din teatrul de bulevard: faimosul triunghi conjugal. Actoria, în comedia sofisticată, e interesată cu precădere de jocul microfizionomic, de eleganţa şi de dezinvoltura gestului şi a evoluţiei fizice a actorului, aşa cum ne-o arată jocul câtorva dintre interpreţii emblematici, de la **Cary Grant** la **Claudette Colbert**, de la **Gary Cooper** la **Mirna Loy**.*

* Existenţa acestor actori emblematici ne semnalează instituţionalizarea formulei; dintre regizori, în afara lui Lubitsch şi Capra, principalii exponenţi ai acestui stil, mai contează **Gregory La Cava** şi **Mitchell Leisen**; există şi scenarişti specializaţi în comedia sofisticată**: Robert Riskin**, colaboratorul lui Capra.

Comedia sofisticată acordă un loc privilegiat cuvântului. Dialogurile sunt adesea paradoxale, au întorsături neaşteptate, sunt scăpărătoare, cum sunt şi-n comedia de salon şi chiar în acel teatru comic clasic francez de care unii dintre regizori îşi amintesc. De regulă, umorul verbal al comediei sofisticate e apropiat de **Marivaux*** şi de tradiția *marivodajului,* de tot acest schimb de replici volubile şi grațioase.

Comedia sofisticată e o formulă osificată atunci când regizorii nu sunt decât simpli artizani mai mult sau mai puțin abili şi ingenioşi. De această manierizare scapă opera lui Lubitsch şi cea a lui Capra, cei doi cineaşti care reuşesc să dea mai multă consistență personajelor, să înfățişeze universul fizic în care se desfăşoară aceste poveşti sentimentale cu mai multă precizie în detaliile realiste şi care au intuiția unui ritm viu, capabil să detaşeze filmul de teatrul filmat.

Chemat la Hollywood în urma succesului de public înregistrat de filmele istorice pe care le semnase în Germania, salutat ca „Griffith al Europei", Lubitsch are inteligența de părăsi formula superproducției cu subiect istoric pentru a se orienta spre comedia lejeră, exersată de cineast la Berlin, pentru a lua cu precizie pulsul publicului american din anii '20

* *Marivaux, Pierre Carlet Chamlain de* (1688 – 1763), scriitor francez, unul dintre cei mai importanți dramaturgi din secolul al XVIII-lea. Dintre cele mai cunoscute titluri: „Surpriza dragostei", „Jocul dragostei şi al întâmplării", „Falsele confidențe". *Marivodajul* desemnează un dialog plin de spirit şi de umor, caracteristic autorului şi, prin extindere, un anume tip de conversație, subtilă şi rafinată.

şi pentru a răspunde exigențelor unui public hedonist, dornic să uite cât mai repede ororile războiului. Într-un faimos interviu, cineastul spunea că vrea să arate „viața aşa cum nu e".

Comediile sofisticate pe care Lubitsch le va face în anii '20, în fruntea cărora se plasează *Cercul căsătoriei,* poartă acea amprentă stilistică personală pe care critica o desemnează prin formula *„Lubitsch touch"* (*tuşeul* lui Lubitsch sau *pecetea* lui Lubitsch) şi pe care filmele sonore ale regizorului o vor face şi mai rafinată cu ajutorul componentelor coloanei sonore. Lubitsch scrutează în continuare universul sentimental al eroilor, tribulațiile amoroase care înnoadă şi deznoadă intriga, reia motivul triunghiului amoros, şi, în plus, acum tratează adulterul şi frivolitatea cu un ochi îngăduitor, amuzat, pe un ton decontractat, dezinvolt. De altminteri, Lubitsch e cineastul hollywoodian care impune aceste motive, cel al infidelității conjugale în primul rând, în alte specii cinematografice decât melodrama şi drama psihologică. Ceea ce s-a numit *„Lubitsch touch"* implică practicarea aluziei, folosirea subtextului, de multe ori cu o conotație ironică, întrebuințarea elipsei narative şi folosirea obiectului ca sinedocă, de exemplu, în *Necazuri în Paradis* – 1932, *Proiect de viață* – 1933, *A opta nevastă a lui Barbă Albastră* – 1938 şi *A fi sau a nu fi* – 1942, comedie care deține un loc aparte în filmografia regizorului, marcată şi de pulsații dramatice, de o anumită gravitate, de accente reflexive.

Timbrul particular al comediilor lui **Frank Capra** e prevestit de filmele din anii '20 jucate de Harry Langdon, la care cineastul lucrase ca gagman şi ca

regizor. E vorba de discreta irizație lirică pe care o capătă comicul, de un soi de justețe şi delicatețe a observației psihologice. În acest sens, Mitry afirma, pe bună dreptate, că regizorul conturează „personaje verosimile în situații neverosimile". Un exemplu elocvent în acest sens rămâne *Aristocrată pentru o zi* – 1933, film care va avea un remake realizat tot de Capra în 1961, *Un buzunar doldora de minuni*, istoria unei bătrâne vânzătoare de fructe metamorfozată într-o doamnă din înalta societate grație amiciției pe care i-o poartă gangsterii din cartier, transformare făcută pentru ca nepoata ei să o creadă milionară. Capra revitalizează comedia sofisticată nu numai prin finețe psihologică, dar şi prin tentativa de a descrie cotidianul, tentativă întâlnită, de exemplu, în *S-a întâmplat într-o noapte*, film din 1934, precum şi prin căldura sentimentelor umane, prin vibrația cineastului la lucrurile simple ale vieții, trăsătură care i-a făcut pe mulți dintre exegeții săi să-l considere un O'Henry al cinematografului. Comparația e argumentată şi de prezența notei stenice (tonice). În general, comedia sofisticată din anii '30 profesează optimismul corelat cu exaltarea valorilor tradiționale americane, şi această tendință spre optimism e interpretată de unii istorici ai cinematografului hollywoodian ca o contribuție a „cetății filmului" la morala *New Deal**-ului, ca şi prezența aliajului dintre lirism şi umor.

* *New Deal* – numele pe care Preşedintele SUA Franklin D. Roosevelt l-a dat unui pachet complex de programe şi reforme economice efectuate între 1933–1935 pentru a scoate economia din ceea ce s-a numit „Marea Depresiune", criza economico-financiară a anilor 1930.

DRAMA PSIHOLOGICĂ DIN ANII '30

Drama psihologică înregistrează câteva contribuții de primă mărime, printre care cele ale lui **King Vidor**, **William Wyler, John Ford**, **Joseph von Sternberg**.

King Vidor se impusese cu *Parada cea mare* – 1925, apel pacifist formulat în termenii unui film sentimental din care nu lipseau ticurile hollywoodiene (dramatica poveste de iubire dintre un soldat american şi o franțuzoaică în timpul Primului Război Mondial), dar care cuprindea şi momente de mare puritate a emoției, înscrise fie în registrul romanței suave, fie în acela al patetismului, aşa cum e, de exemplu, secvența despărțirii eroilor: goana fetei după camionul militar în care iubitul ei tocmai se îmbarcase pentru a pleca în prima linie a frontului sau acele emoționante detalii ale obiectelor pe care bărbatul le aruncă, unul după altul, ca un semn de tandrețe şi de neuitare.

Filmele ulterioare reconfirmă ceea ce în *Parada cea mare* se observase lesne: ştiința ritmului şi, mai ales, cea a montajului, care triumfase în *Parada cea mare* în secvența atacului din pădure, unde vedeam şirurile de soldați, pentru ca apoi mişcările

din cadru şi durata încadraturilor să devină din ce în ce mai energice.

Mulțimea – 1928 contează nu numai prin calitățile de scriitură cinematografică, ci şi prin ancorarea în realismul social şi psihologic, prin vigoarea descrierii existenței cotidiene a eroului dornic să iasă din mulțimea amorfă, aflat în luptă cu spiritul gregar, o descriere în cheie polemică, o replică la viziunea triumfalistă asupra societății americane din epoca lui Coolidge*.

Hallelujah – 1929, considerat întâiul mare film sonor american, rămâne un punct de reper nu numai pentru că Vidor descoperă aici valoarea expresivă a tăcerii (vezi secvența mlaştinii), ci şi pentru că propune o primă recuperare convingătoare a universului antropologic şi cultural al comunității negre, cu o undă de lirism în descrierea riturilor religioase, a participării la viața comunitară, cu o fixare a originalității culturii folclorice negre, a acelei lumi pe care-o reprezintă *negro-spiritualurile* şi *gospelurile*.

După *Halellujah*, *Campionul* – 1931 şi *Pâinea noastră cea de toate zilele* – 1934 sunt singurele filme care exprimă, cu o anumită forță, vocația regizorului. Primul dintre ele este o melodramă desfăşurată în lumea dură a boxului şi se concentrează pe relația dintre un adult şi un copil. Cel de-al doilea film are pasaje lirice care amintesc de Şcoala clasică sovietică, cum e faimoasa secvență a canalului cu

* *John Calvin Coolidge jr.* (1872–1933) – al 30-lea Preşedinte al SUA, personalitate republicană care a reinstaurat încrederea în Casa Albă după administrațiile precedente.

irumperea vitală a apelor, secvență în care există ecouri din *Turksib* al lui **Victor Turin**; altminteri, acest film suferă de accente moralizatoare şi de naivitate didactică, teza sa fiind că tensiunile sociale, de exemplu şomajul, s-ar putea rezolva prin întoarcerea la glie.

William Wyler e un cineast a cărui operă prezintă câteva certe caracteristici de ordin ideatic şi de natură expresivă. El este irezistibil atras de ecranizări (de teatrul lui **Lillian Hellman**, adus pe ecran în *Periferie* – 1937 şi *Micile vulpi* – 1941, de exemplu). Regizorul se dovedeşte, apoi, un analist al mentalităților. Ele sunt surprinse în microuniversul reprezentat de familie, adesea cea sudistă, o lume examinată cu ochi critic, dominată de rapacitate, egoism, lipsă de scrupule şi de raporturile de permanentă adversitate dintre membrii familiei, de devorare reciprocă, chiar. Împotriva acestui climat se va răzvrăti eroina din *Jezebel* – 1939, interpretată strălucit de **Bette Davis**, eroină voluntară, cu spirit independent, nu lipsită de curaj moral în încălcarea tabuurilor. Chiar şi atunci când istoriile povestite cedează prea mult efectului melodramatic, axul social al poveştilor e degajat cu limpezime.

În *Periferie*, film de gangsteri, găsim încercarea de a explica traiectoria eroului prin motivația economică şi socială. În *Cei mai frumoşi ani ai vieții noastre* – 1947, aplecarea spre lacrimogen nu distruge miezul polemic al filmului: înfățişarea lucidă a dificultăților pe care le întâmpină reinserția socială a soldaților întorşi din Cel De-al Doilea Război Mondial. Dincolo de aceste elemente de ordin ideologic şi cultural, filmele lui Wyler îşi mai găsesc

numitorul comun în preocupările pentru o solidă articulare narativă, în simplitatea şi în austeritatea lor de limbaj *(Wyler este, alături de Orson Welles, cineastul care impune mizanscena în profunzimea câmpului, aşa-zisul montaj în cadru),* precum şi în siguranța dirijării actorilor, cu roluri rămase reper: **Merle Oberon, Lawrence Olivier** în *La răscruce de vânturi* – 1938, **Bette Davis, Greer Garson** în *Doamna Miniver* – 1943, **Humphrey Bogart** şi **John Barrymore**.

FILMUL CU GANGSTERI

Filonul filmului cu gangsteri constituie o excelentă ocazie de exerciții stilistice. Genul pune accentul pe energia narativă şi, într-o serie de cazuri, ca de pildă în *Scarface* al lui Howard Hawks – 1932, epicul va căpăta un caracter eliptic, bine susținut de tensiunea organizării narațiunii, precum şi de tensiunea de natură psihologică. Veritabilă paradigmă, *Scarface* vădeşte virtuozitate în tăietura de montaj şi contribuie într-o măsură hotărâtoare la impunerea unui procedeu stilistic: personajului îi este asociat un semnal sonor (e vorba de un laitmotiv muzical extras dintr-o operă de Donizetti), idee pe care o foloseşte şi Fritz Lang în *M* (laitmotivul provenit din muzica lui Grieg). Procedeul asocierii personajului cu un anumit gest e încercat în *Străzile oraşului,* unde stingerea flăcării unui chibrit devine semnul metaforic al morții iminente, procedeu întrebuințat nu numai în filmul de gangsteri din deceniul al patrulea, ci şi în aşa-numitul „film negru” spre care producția hollywoodiană se orientează la sfârşitul anilor ’40 şi la începutul anilor ’50, practicat, de pildă, de **Jules Dassin**.

În ceea ce priveşte ambianţele, principalii topoi (topos = loc comun, stereotip) sunt localurile înecate în fum de ţigară, masa de biliard cu lampa balansând deasupra, cheiurile pustii, cufundate în beznă şi/sau ceaţa portului, fundăturile sordide, depozitele dezafectate, garajele, tripourile (localuri unde se practică jocuri de noroc ilegale) şi casele de toleranţă. În sfârşit, portretul stilistic al genului implică, în unele cazuri, prezenţa pecetei documentariste.

Prima afirmare netă a acestei tendinţe se datorează lui **Mervin Le Roy** cu *Sunt un evadat*, descriere fără menajamente, într-un stil vecin cu nuditatea şi cu asprimea documentarului, a universului carceral. Forţa filmului vine dintr-un dublu izvor: din capacitatea lui de a păstra neştirbită rigoarea faptului de viaţă din care se inspiră (povestea unui băiat care fură câţiva dolari pentru a-şi cumpăra de mâncare şi care, osândit în statul Georgia la muncă silnică, va evada după doi ani de detenţie abrutizantă, încercând apoi, fără succes, reinserţia socială) şi din inteligenţa cu care regizorul exploatează învăţămintele oferite de aşa-numitul *prison movie,* al cărui reper esenţial rămâne *Big house* – **George Hill** (1930). Forţa filmului va fi confirmată de frământarea pe care el o va produce în opinia publică americană, cutremurată de revelaţiile pe care Le Roy le aduce privind violenţa şi indiferenţa la suferinţa umană care domnesc în sistemul penitenciar al momentului; Hollywoodul va pune repede pe picioare un film propagandistic consacrat tot vieţii de închisoare, în finalul căruia apare însuşi guvernatorul Georgiei ţinând o alocuţiune menită să liniştească spiritele.

Succesul de care se bucură filmul de gangsteri în formula lui clasică face ca filonul să se îmbogăţească cu o serie de varietăţi rezultate din contaminarea cu alte formule cinematografice sau chiar genuri. Dintre acestea amintesc întâlnirea filmului de gangsteri cu comedia, inclusiv cu cea parodică, aşa cum ştim din *Tot oraşul vorbeşte* al lui **John Ford** – 1935, precum şi strămutarea tiparului narativ al filmului de gangsteri într-un cadru de epocă, în zona filmului de evocare istorică, aşa cum ne-o arată *Bowery* al lui **Raoul Walsh**, în care cineastul reînsufleţeşte atmosfera newyorkeză din penultimul deceniu al secolului trecut. În sfârşit, filmul cu gangsteri reprezintă o excelentă şcoală a profesiunii de cineast, aşa cum este înţeleasă la Hollywood în deceniul al patrulea; instituţionalizat, ca şi alte genuri de mare audienţă populară, de pildă musicalul şi westernul –, filmul cu gangsteri dispune nu numai de regizori cu o puternică vână epică, ci şi de scenarişti experţi şi de actori care au contribuit din plin la instalarea gangsterului în galeria personajelor tradiţionale ale producţiei hollywoodiene. În fruntea **scenariştilor** se plasează **Ben Hecht** *(Scarface)*, provenit din rândul reporterilor de fapt divers, al ziariştilor specializaţi în cronică judiciară. Printre actorii care strălucesc în filmul cu gangsteri şi care capătă o aureolă mitică se numără **Paul Muni**, **Humphrey Bogart**, **James Cagney, George Raft** şi **Edward G. Robinson**, actor de origine română.

HORRORUL

Horrorul, alt gen cinematografic stimulat de apariția sonorului, îşi vede sporite resursele de expresivitate mai ales prin folosirea sunetului din „off" şi prin căutarea ambianței auditive insolite, stranii, neliniştitoare, datorată deopotrivă zgomotelor şi comentariului muzical. Cu numeroase ascendențe în cinematograful mut, filmul de groază înregistrează în anii '30, la scară americană, cristalizarea definitivă a poeticii lui, instituirea tiparelor destinate să rămână clasice. În acest sens, suita de opere cu valoare paradigmatică numără, între altele, *Frankenstein* al lui **James Whale** – 1931, *Dracula* al lui **Tod Browning** – 1932, *Doctorul Jeckyll şi domnul Hyde* – **Rouben Mamoulian** – 1932, *Mumia* al lui **Karl Freund** (operatorul lui Murnau la *Ultimul dintre oameni*) – 1932, *Omul invizibil* – **James Whale** – 1933 şi *King Kong* al lui **Merian Cooper şi Ernest Schoedsack** – 1933.

Horrorul holywoodian moşteneşte literatura romantică germană şi americană, romanul gotic, de la **Mary Shelley** la **Bram Stocker**, filonul cinematografului german preexpresionist şi, cu osebire, filmul

fantastic cultivat de expresioniştii germani în frunte cu Murnau, Lang şi Leni.

Dincolo de aceste izvoare culturale, conservate ani în şir, horrorul procedează la fixarea canoanelor, deopotrivă în planul temelor şi al motivelor, cât şi în acela al procedeelor expresive. Producția de gen hollywoodiană reia, până la saţietate, **motivul dublului** (uneori tratat ca o proiecție metaforică a scindării eului, a zbaterii ființei umane aflate între două câmpuri magnetice: Binele şi Răul), **motivul animalităţii monstruoase şi agresive** (întruchiparea lui cea mai elocventă o aduce gigantica maimuță preistorică din *King Kong,* ființa care atentează la două simboluri americane prin excelență: zgârie-norul şi femeia albă), **motivul metamorfozei**, metamorfoză pe cât de hidoasă, pe atât de nocivă (trecerea dintr-un regn în altul), **motivul autonomiei nefaste pe care o capătă o parte a corpului omenesc** (mâna, de exemplu) şi, ultimul pomenit, dar nu şi cel din urmă, **motivul vampirismului** (tratat întotdeauna ca o figurare a instinctului sanguinar şi a hipersexualității, în binecunoscuta descendență expresionistă a împletirii Erosului cu Thanatosul).

Tipologia pe care o canonizează horrorul american din anii '30 se compune, în principal, din **vampir**, **fantomă, mumia revenită la viaţă pentru a face rău** (în perioada postbelică întâlnim transplantat acelaşi motiv în horrorul mexican, unde avem de-a face cu mumia aztecă, nu cu cea egipteană), **savantul dement**, **omul invizibil**, **automatul înzestrat cu puteri malefice**.

Recuzita scenografică include, între altele, **castelul părăginit şi pustiu**, **laboratorul savantului**

nebun, **ospiciul**, **cimitirul** etc., elemente cu o proveniență multiplă, de la proza romanticilor germani şi americani (**E. T. A. Hoffmann** şi **E. A. Poe**), la serialul fantastic şi/sau de aventuri danez, german şi american şi la expresionismul german. În fine, în ceea ce priveşte tropii (procedeele stilistice), la mare cinste se află, în setul metaforelor preferate, atmosfera nocturnă şi ceața, element meteorologic menit să sporească misterul, iar, în privința scriiturii cinematografice propriu-zise, cultivarea unui clarobscur violent.

Horrorul mai trebuie amintit prin contribuția pe care genul o aduce la desăvârşirea profesională a multor categorii de cineaşti care contribuie la elaborarea filmului. Dincolo de regizori şi de operatori, se cuvin amintiți marii specialişti în machiaj şi specialiştii în procedee speciale.

Figura esențială a **machiajului** american din epocă e **Jack Pierce**, cel care răspunde de acest sector la „Universal", creatorul măştii lui **Boris Karloff** din *Frankenstein*. Dintre specialiştii în **trucaje** îi amintim pe **John Fulton** – *Omul invizibil* şi **Willis O'Brien** – *King Kong*, unde a realizat inclusiv machetele.

WESTERNUL. OPERA LUI JOHN FORD

Dintre excepționalele personalități de care dispune Hollywood-ul în anii '30, **John Ford** domină cu autoritate regia de film. El debutează în regie în 1917, iscăleşte filme destul de impersonale până în 1924, când *Calul de fier* îl consacră ca pe un veritabil autor.

Ca şi Hitchcock, el face parte din familia acelor regizori care, chiar dacă nu îşi scriu singuri scenariile(sau în colaborare cu alții), iau în stăpânire întreaga materie ideatică a viitorului film şi lasă o ireductibilă amprentă stilistică asupra ei. Cu alte cuvinte, suntem în fața unui cineast care izbuteşte să distileze substanța propusă de scenarist în termeni personali. Înscrisă în genuri şi formule dintre cele mai felurite, vasta operă a lui Ford se coagulează în jurul unei întregi serii de constante ideologice şi expresive, de unde şi unitatea ei secretă. În primul rând, filmele sale se pot defini ca o reflecție despre eroism, bravură, bărbăție. Cum singur mărturiseşte, cineastul e interesat să descopere excepționalul în omul oarecare şi eroismul în cotidian.

Ford se împărtăşeşte din concepția Americii tradiționale, în virtutea căreia definirea umană a personajelor se leagă de lupta pe care ele o duc pentru apărarea valorilor spirituale ale grupului uman de care aparțin. Ford portretizează adeseori un microcosmos omenesc. Aşa sunt, de pildă, căutătorii de aur din *Surghiuniți la Poker Flat* – 1919, detaşamentul de soldați din *Patrula pierdută* – 1934, oamenii de pe submarin din *Bărbați fără femei/Submarinul 13* – 1930 sau pasagerii diligenței din *Diligența* – 1939. Sunt numai câteva dintre universurile umane asupra cărora îşi îndreaptă Ford privirea, universuri decise să supraviețuiască într-o lume potrivnică. Singurele arme aflate la dispoziția eroilor sunt solidaritatea, cutezanța, abnegația (dusă uneori până la sacrificiu). Implicit, opera fordiană constituie un elogiu adus vitalității, puterii de rezistență umană.

O altă constantă dintre cele mai izbitoare a cinematografului lui Ford e reprezentată de funcționalitatea expresivă a peisajului, în marea tradiție a lui Ince. S-a observat, deseori, că în filmele lui Ford spațiul exercită o veritabilă constrângere asupra personajului, individual sau colectiv, obligându-l să se implice în acțiune, determinându-l, în cazul acestor microcosmosuri de care am vorbit, să ajungă la o unitate profundă. În *Surghiuniții din Poker Flat* întâlnim tabăra căutătorilor de aur, în *Calul de fier* – deşertul, în *Jertfa supremă* (1931) – oaza, în *Fructele mâniei* (1940) – maşina familiei.

În ceea ce priveşte spațiul natural, filmele lui Ford, indiferent de genul căruia aparțin, preiau o lecție a westernului clasic. În acesta, unul dintre cei doi vrăjmaşi ai cowboy-ului este peisajul ostil: deşertul

sau pădurea virgină. Ford extinde această sugestie şi în spațiul dramei psihologice, o reformulează cu certă prospețime, cum ne-o arată, de exemplu, *Bărbați fără femei* sau *Fructele mâniei*.

Piesele-cheie ale operei lui Ford se plasează în două mari arii: cea a filmului narativ-psihologic, înclinat spre drama psihologică, şi cea a westernului. *Patrula pierdută*, considerată de Ford „un studiu de caracter", istoriseşte avatarurile unui mic grup de soldați englezi pierduți în deşertul arab, în timpul războiului, şi care vor fi ucişi, unul după altul, de un inamic invizibil. Studiul de caracter mai sus citat conține în filigran o reflecție despre destin, despre moarte. Filmul are o certă concentrare expresivă, datorită încadrării în unitatea de spațiu şi timp, precum şi păstrării aceluiaşi climat de suspans. Este economic construit şi transparent ca limbaj, trăsături prin care Ford participă la ceea ce s-a numit clasicismul filmului american.

Aceeaşi năzuință o împărtăşeşte şi *Informatorul* (1935), unde cineastul, care a fost întotdeauna mândru de originea sa irlandeză, se apleacă asupra unei întâmplări dramatice dintr-o Irlandă sfâşiată de tensiuni naționale. Analiza psihologică este servită de monologul interior, de ritmul relativ lent al naratiunii, de prezența simbolurilor(orbul ca personificare a destinului), datorate în bună parte Kammerspiel-ului german, de imaginea cu preferințe nete pentru ambiențele nocturne şi pentru cele scăldate de ceață, de expresivitatea coloanei sonore (vocile scăzute, zgomotele vătuite ce se aud prin ceață, tic-tacul unui ceas şi zgomotul făcut de bastonul orbului).

Trebuie remarcată la John Ford şi arhitectura epică de o anume stringență(vezi mai ales *Patrula pierdută*), ceea ce e şi meritul scenaristului Dudley Nicholas, cu care a mai colaborat şi la *Mary a Scoției* (1936), *Plugul şi stelele* (1937), după Sean O'Casey, şi faimosul *Diligența*. Azi, *Informatorul* apare ca dezamăgitor, pentru că limitele sale stilistice derivă din caracterul grandilocvent al muzicii şi din cel artificios al unor decoruri, realizate în studiou şi fără a desăvârşi iluzia realistă.

Unul dintre filmele-cheie rămâne *Fructele mâniei*, ecranizare după John Steinbeck. Mărturie a reactivității cineastului la realitățile sociale imediate, filmul vădeşte grija lui Ford pentru nuanțarea analizei psihologice şi sociale. Sentimentul acesta vine dintr-o asumare deplină a materiei ideologice oferite de romancier, căci (conform interviului acordat lui **Peter Bogdanovich**) „povestea de aici se aseamănă cu povestea foametei din Irlanda natală". Familia de fermieri ruinați, izgoniți din ferma lor din Oklahoma, străbate-n lung şi-n lat țara, într-o odisee tragică a căutării pâinii de toate zilele, dar şi a speranței şi a disperării. Povestit strâns, filmul îl relevă pe Ford ca pe un deosebit plastician al imaginii, căci imaginea semnată de Gregg Toland este o dovadă a sintoniei dintre regizor şi operator, ultimul sesizând natura stilistică ireductibilă a filmului şi nerepetând ceea ce făcuse în alte filme. *Fructele mâniei* îl confirmă pe Ford şi ca pe un strălucit dirijor de actori. Rolul jucat de Henry Fonda este unul de căpetenie din creația actorului.

Pasiunea pentru western traversează ca un fir roşu întreaga operă fordiană, de la *Surghiuniți...* la

Calul de fier, de la *Diligența* la *Toamna cheyenilor* (1964). Inspirat dintr-un roman de **Ernest Haycox** şi având ca model îndepărtat *Bulgăre de seu* de **Guy de Maupassant**, filmul *Diligența* este un punct de ruptură în practica tradițională a genului. El răstoarnă schemele deja clasicizate de Ince şi poate fi înțeles ca o polemică cu retorica veche a genului. În primul rând scoate de pe chipul personajelor tradiționale masca inițială. Ringo e, inițial, unul dintre nenumărații inşi certați cu legea; Dallas pare o imagine convențională a prostituatei. De stereotipia tradițională ascultă şi celelalte personaje, de la cartofor la bancher. De-a lungul dezvoltării narative a filmului, ni se va dezvălui ceea ce se ascunde în spatele acestor măşti. Ringo ne atrage atenția prin integritate morală, Dallas relevă neaşteptate semne de tandrețe, de puritate, cartoforul temător dă dovadă de curaj şi moare în chip eroic. Operând aceste transformări, Ford rămâne fidel stilului său. Micul univers uman alcătuit de personaje sugerează ipostaze esențiale ale existenței umane. Ford reface un ciclu existențial. Doamna Mallory naşte, Dallas şi Ringo Kid descoperă iubirea, jucătorul de cărți moare. Poezia străbate în subteran filmul, o poezie a relațiilor umane la un cineast despre care Truffaut spunea că „este unul dintre acei poeți care nu vorbesc niciodată despre poezie" (în *Filmele vieții mele*). La aceste valori de natură ideatică se adaugă cele de ordin stilistic: simțul spațiului natural, siguranța epică (*Diligența* e unul dintre rarele filme în care finalul dublu nu distruge interesul spectatorului), simplitatea translucidă a decupajului (planurile generale restituie plenitudinea spațiului; există

multe planuri fixe, ceea ce individualizează scriitura filmului), forța evocatoare a muzicii, inspirată de melosul popular. Dintre westernurile ulterioare, câteva merită o reevaluare aparte. *Draga mea Clementine* (1946) este o exemplară cristalizare a atmosferei westernului tradițional, seducând prin savoarea folclorică. *Fort Apache* (1948) aruncă peste bord viziunea tradițională asupra indianului. Până la acest film, cu puține excepții (*Invadatorii* lui Thomas Ince), figura indianului fusese mistificată, apărând ca o întruchipare a cruzimii, a violenței morbide. Reconsiderarea indianului e un proces lung în westernul american, intuiția lui Ford fiind preluată de **Delmer Daves** (*Săgeata sfărâmată* – 1950) şi de numeroşi alți cineaşti, de la **Arthur Penn** la **Kevin Kostner**. *Omul care l-a ucis pe Liberty Valance* (1962) contează printre cele mai pregnante exemple fordiene de „mizanscenă invizibilă" (după cum o numea Truffaut în *Dumnezeu să-l binecuvânteze pe John Ford*). Truffaut scria că „mizanscena invizibilă ascunde travaliul camerei, îl face imperceptibil pentru ochiul spectatorului".

Toamna cheyenilor (1964) e un alt western tipic fordian, ce se împărtăşeşte din acea epică a generozității atât de dragă cineastului, e străbătut de lirism naturist, cosmic, capătă uneori accente epopeice, ca în *Calul de fier,* westernul care îi stabilise reputația.

TENDINȚE ÎN EVOLUȚIA DOCUMENTARULUI

Documentarul şi animația, celelalte două ramuri ale cinematografului american, produc valori de o anvergură similară celor existente în câmpul filmului de ficțiune, valori care contribuie la fixarea unor repere fundamentale pentru destinul acestor genuri.

Documentarul îşi continuă evoluția pe orbita stabilită de **Robert Flaherty** în filmul deschizător de drumuri *Nanook eschimosul* (1922), documentar lucrat după toate metodele dragi cineastului:

– familiarizarea minuțioasă a autorului cu faptele de viață, cu universul existențial al vieții eroului
– câştigarea încrederii eroilor în cineast şi în camera de filmat, pentru ca, atunci când vor fi puşi să refacă în fața obiectivului gesturile lor obişnuite, să îşi conserve naturalețea, să scape de inhibiții, de crispare (de aceea, mizanscena la care recurge frecvent documentaristul american nu are nimic superficial).

Flaherty semnează, împreună cu **F. W. Murnau,** *Tabu* – 1931, operă situată la granița dintre documentar şi filmul de ficțiune. *Tabu* îşi organizează materia epică – o materie simplă, lineară, voit elementară – în jurul câtorva mari motive: iubirea,

comuniunea omului cu natura, libertatea şi descătuşarea de reguli tradiționale, destinul. Filmul capătă treptat turnura unui poem tragic şi, tot progresiv, învăluie istoria adusă pe ecran, istoria unui cuplu de îndrăgostiți încheiată dramatic, în lumina mitului. *Tabu* angrenează personaje cu o dimensiune psihologică relativ bogată, e un gest de răzvrătire împotriva constrângerii (cei doi indigeni din mările Sudului evadează din lumea unde fata este tabuizată pentru ca, finalmente, băiatul să piară în apele oceanului încercând să-şi salveze iubita, readusă pe insula natală de marele preot) şi acordă un loc privilegiat accentului liric. Filmul poartă mai mult amprenta lui Murnau decât pe cea a lui Flaherty, aceasta deoarece el constituie, în ultimă instanță, o meditație despre puterea sorții (de unde valența metafizică a acestei poveşti cinematografice) şi deoarece pasajele de descriere pur documentaristă sunt puține ca număr (între ele celebra secvență a pescuitului cu harponul şi a dansului sacru **Shiva**, ceremonial pe care Flaherty îl filmase în *Moana*.

Sugestiile flahertyene din *Moana* şi, într-o anumită măsură, cele din *Tabu*, vor fi preluate de mulți documentarişti americani, numai că lecția flahertyană va fi înțeleasă superficial, cum se întâmplase, de altfel, şi în cazul lui *Nanook eschimosul*, cu un deceniu în urmă. Din Flaherty se va reține mai degrabă atracția spre exotism, căci pitorescul intrinsec al universului de viață adus pe ecran devine pur decorativ. Flaherty avusese inteligența de a trata realist exotismul.

Pe circuitul flahertyan, înțeles în acest mod reductibil şi exterior, se plasează documentarele lui

Martin şi **Osa Johnson**, care, prelungind filmele de călătorii, documentarele geografice pe care acest binom regizoral le realizase încă din anii 1910 şi 1920, aduc mărturii despre viața pigmeilor, despre universul pădurii tropicale, vegetal şi animal (*Congorilla, Baboona* şi *Borneo*, realizate între anii 1932 şi 1937).

După *Tabu,* **Flaherty** poposeşte în Marea Britanie, unde semnează împreună cu **John Grierson** *Britania industrială* – 1932, documentar cu un caracter didactic, datorat evident lui Grierson, nu lipsit însă de poezia descrierii universului industrial, a muncii şi a tehnicii.

Omul din Aran (1934-1936) rămâne documentarul britanic în care vom regăsi principalele motive ale cinematografului flahertyan, lirismul lui şi forța tipică pentru Flaherty de a ne revela particularitățile unui univers uman.

Ca toate marile documentare ale lui Flaherty, *Omul din Aran* respinge spontaneitatea jurnalului şi constatarea de tip cronicăresc în favoarea unei reflecții cu o reverberație poetică axată pe motivul familiei, pe cel al măsurării de forțe dintre om şi o natură puternică, pe motivul muncii.

Noutatea estetică pe care o propune filmul ține de coloana sonoră. Flaherty privilegiază zgomotele de ambianță, astfel încât mediul sonor al filmului este dens, are o acuitate şi o putere de sugestie remarcabile. Toate zgomotele naturii sunt prezente aici. De asemenea, comentariul muzical al filmului este construit, în numele aceleiaşi năzuințe spre autenticitate maximă, pe intonațiile cântecului popular aranez. Încă o dată, Flaherty ne arată că

ține să surprindă şi să exprime specificitatea unui univers cultural, aşa cum făcuse şi în *Nanook eschimosul* şi în *Moana,* acolo doar prin imagini.

Documentarul american se îndreaptă, din ce în ce mai decis, spre alte zone ale realității, până atunci investigate doar sporadic şi fără rezultate estetice de prim ordin: **zona socială** şi cea **politică**.

Orientarea spre social şi politic este datorată unor mici case de producție. **Frontier Films** îşi asumă, cu cea mai mare hotărâre şi consecvență, practicarea unui cinematograf al urgențelor, înțelegerea documentarului ca un mod prompt de a stabili legătura cu viața națională, mizând pe raportul nemijlocit şi frust cu realitatea imediată. În destinul documentarului social american, punctul de cotitură este constituit de *Valul/ Năvoade/ Pescarii din Alvarado* al lui **Fred Zinnemann** şi **Emilio Gomez Muriel** (1934-1936).

Valul este cronica vieții dure a pescarilor dintr-un mic sat mexican, spoliați de patroni şi care încearcă să înfrunte viața prin solidaritate umană, de breaslă, şi chiar prin solidaritate sindicală.

Documentarul e însă o cronică estetizată datorită apelului la metaforă (secvența finală a filmului cu talazul imens care se apropie amenințător de țărm şi care prefigurează începutul dezlănțuirii populare, aminteşte începutul din *Crucişătorul Potemkin* unde valul se sparge de dig, tot într-un prolog metaforic) precum şi datorită efectelor plastice studiate, chiar caligrafice (imaginea, cu clare reminiscențe din stilul lui **Tissé** din *Que Viva Mexico!*, film turnat de

Eisenstein în Mexic, îi aparține lui **Paul Strand**, marele fotograf care e şi coautor al scenariului).

Următorul reper e fixat de *Fluviul* al lui **Pare Lorentz** – 1937. Documentarul, cu un caracter preponderent ecologic, nu ignoră dimensiunea socială, mai ales în acele secvențe în care regizorul înfățişează semnele modernității, ale modernității industriale, menite să surprindă transformarea unui univers geografic şi uman. În *Viața pe Mississippi,* sensibilitatea la social e netă, mai ales în descrierea existenței din marile aşezări agrare şi din localitățile balneare de pe malurile fluviului.

Documentarul social mai înregistrează câteva reuşite imposibil de ignorat.

Cu un scenariu şi un comentariu iscălite de **John Steinbeck**, *Satul uitat* al lui **Herbert Kline** – 1941 explorează lumea cufundată în superstiții extrem de rezistente, în mentalități anacronice, a satului mexican. Incursiunea are drept pretext narativ conflictul dintre medic şi doftoroaia satului, încheiat cu apelul la încrederea în ştiință.

Pământ natal al lui **Leo Hurwitz** – 1942, la care colaborează acelaşi Paul Strand, analizează condiția muncitorească. Documentarul, cu o expresie austeră, recurge la reconstituiri şi la reportaj.

Deplasarea de la social la politic apare limpede în grupul de filme consacrate Războiului Civil din Spania, privit din unghiul republicanilor.

Pământ spaniol al lui **Joris Ivens**, documentarul din 1937 al cărui comentariu îi aparține lui Hemingway, are un ton direct, o anumită febrilitate, căci e dictat de realitate şi cultivă, într-un anumit segment al narațiunii, paralelismul simbolic. Imaginea atacării

Madridului de către trupele franchiste se încrucişează cu imaginile construirii unui canal de irigaţie menit să fertilizeze pământurile care vor asigura hrana capitalei asediate. Ivens reia aici procedeul ştiut din marile lui documentare sociale din anii ’20-’30, din *Zuiderzee* (prima variantă a filmului *Pământuri noi*) şi *Pământuri noi*, de exemplu, unde se punea în paralel efortul de îndiguire a mării pentru a obţine noi pământuri roditoare şi irosirea roadelor impusă de raţiuni mercantile, de ideea sporirii profitului.

Inima Spaniei – **Kline** – 1937 este consacrat luptătorilor republicani. Acest film ne reţine atenţia prin tonul lui aspru, ca de altfel şi prin accentele grandilocvente, în ultimă instanţă propagandistice, pe care nu le poate ocoli.

Întoarcerea la viaţă, coregizat de **Henri Cartier Bresson** (considerat cel mai important fotoreporter de pe fronturile Celui De-al Doilea Război Mondial), şi de H. Kline, cuprinde un moment atroce. Sosirea de pe front a mutilaţilor de război într-o gară franceză este filmată într-un singur cadru, un cadru extrem de lung: îndreptată spre scara vagonului, camera, imobilă, asistă la defilarea de coşmar a trupurilor vătămate ale oamenilor care încep să coboare din tren şi care continuă, continuă, continuă să se reverse, într-un pasaj de o intensitate emoţională ieşită din comun.

ANIMAŢIA. DISNEY ÎN CONTEXTUL ANIMAŢIEI AUTOHTONE

Animaţia americană continuă să stea sub semnul lui **Disney** şi al *disneysmului*. Desăvârşind acum procesul de trecere de la artizanat la industria cinematografică, proces început în a doua jumătate a anilor ’20, Disney îşi întăreşte notorietatea datorită seriilor care îi au ca eroi pe **Mickey Mouse** şi pe **Donald Duck**. Seria cu Mickey Mouse, începută înainte de 1930, propune un personaj familiar, o imagine tonică a ingeniozităţii, a voinţei de a birui adversităţile vieţii, a optimismului candid, într-atât încât Sadoul spune că *„Mickey Mouse este un alter ego al lui Douglas Fairbanks”,* viziune care poate fi acceptată dacă ignorăm că şoricelul ne mai apare şi ca o emblematizare a americanului din *middle class*. Altminteri, Mickey Mouse, ca erou stenic, niciodată dezarmat în faţa vieţii, justifică această comparaţie. Donald Duck are şi el o precisă conotaţie moral-sociologică datorită notei caracterologice fundamentale: pragmatismul. Un pragmatism nu lipsit de o anume duritate, în contrast cu aerul ştrengăresc al lui Mickey Mouse. Caracteristica esenţială de ordin psihologic a lui Donald rămâne iritabilitatea, exprimată adeseori prin reacţii

explozive. Cele două personaje vor constitui centrul de greutate al unor miniaturale comedii burleşti, presărate cu multe gaguri violente în tradiția clasică a comicului sennettian, gaguri înlănțuite într-un ritm alert, uneori chiar frenetic, gaguri deopotrivă vizuale şi sonore, acestea din urmă experimentate, pentru prima oară, în *Vaporaşul Willie* – 1928, desenul animat prin care cineastul ia în stăpânire noua invenție tehnică. O zonă distinctă a operei disneyene e reprezentată de seria *Simfonii nătânge (Silly symphonyes),* unde regizorul adună desene animate destul de diverse ca natură estetică. Întâlnim aici, de pildă, mici fabule şi ele vin să întărească vechea reputație a cineastului pe care **Mario Gromo** îl numise inspirat *„made în USA”*. Suita *Simfoniilor nătânge* cuprinde filme cu un preponderent caracter liric, mici eseuri poetice şi, de asemenea, încercări de vizualizare a muzicii. Din acest filon se detaşează *Arbori şi flori* – 1932, întâiul desen animat disneyan în culori.

Cele mai bune piese din *Simfoniile nătânge* îşi datorează calitățile gustului disneyan pentru fabulos şi feeric, îngemănării lirismului cu umorul, lejerității şi grației pe care le au personajele şi scenografia. Piesele neizbutite ale ciclului ne semnalează din nou cele două primejdii care continuă să pândească animația disneyană: duioşia siropoasă şi convenționalismul idilic. Ca plastică şi ca animare, *Simfoniile nătânge* desăvârşesc căutările din filmele disneyene mai vechi:

– aşa-numitul „**stil în O**” (sintagma desemnează tendința spre reducția formelor la cerc şi elipsă, predominanța liniilor curbe; ceea ce s-a numit „**stilul în I**” desemnează, cu începere de la

producția **UPA,** compania lui **Stephen Bosustow**, preferința pentru linia dreaptă şi pentru unghiurile ascuțite, reacție polemică la stilul disneyan);

– cromatica de natură să ne amintească de cartea poştală ilustrată, de cromolitografia de larg consum popular şi de desenele de calendar;
– animarea întemeiată pe copierea mişcărilor după natură, o animare interesată de obținerea continuității mişcării, a fluidității şi a caracterului ei armonios, lin.

Simfoniile nătânge experimentează din ce în ce mai mult posibilitățile expresive ale raportului audio-vizual. Destule scurtmetraje îşi propun să găsească echivalentul figurativ-dinamic al muzicii.

Aceste căutări culminează în *Fantazia*, lungmetrajul din 1940 unde Disney şi echipa sa se adresează celor mai felurite surse muzicale, de la Bach la Ponchielli. De fapt, avem de-a face cu o ilustrare mai mult sau mai puțin simplistă a pieselor muzicale. Împlinirea acestui ideal se consumase în avangarda germană din prima jumătate a anilor ’30, la **Oskar Fischinger** (emigrat în SUA, Fischinger va lucra la *Fantazia*, dar în versiunea finală a filmului, cea prezentată pe ecrane, fragmentul pe care îl lucrase cineastul german va fi scurtat brutal, masiv, căci Disney îl considera prea îndrăzneț); acest ideal va fi reafirmat mai târziu, cu strălucire, de **Norman McLaren**.

În sfârşit, opera disneyană se deschide mai energic în a doua jumătate a anilor ’30 spre inovația tehnică. Disney va experimenta **multiplanul**, procedeu grație căruia desenul animat ia în posesie efectul de adâncime spațială. Multiplanul va fi folosit pentru prima dată în scurtmetrajul *Moara cea veche*

din 1937 şi va fi reluat, cu rezultate sensibil mai bune, în *Albă ca zăpada şi cei şapte pitici*, unde profunzimea vizuală slujeşte nu numai iluzia realistă, ci dă mai multă pregnanță impresiei de fantastic, un fantastic pe care **Lewis Jacobs** îl apropie de expresionismul german. Nu mai puțin, cineastul va tatona posibilitățile expresive ale stereofoniei, cum se întâmplă în cazul versiunii prezentate la premiera *Fantaziei*, iar mai târziu, după război, va fi atras, tot cu titlu experimental, de desenul animat în 3D. Modelul disneyan stăpâneşte autoritar animația anilor '30 cu o singură excepție însă: cea a filmelor realizate de frații **Dave** şi **Max Fleischer**, binom în care întâietatea creativă îi revine celui de-al doilea cineast. Frații **Fleischer** se impun cu **seriile** *Betty Boop* şi *Popeye Marinarul*. *Betty Boop*, personaj antidisneyan şi antitradițional, apare ca o figurare a vampei, a femeii fatale atât de prezente în cinematograful hollywoodian şi, în acest sens, înfățişarea ei planturoasă, cu formele ei opulente, poate aduce aminte de **Mae West** cu celebra ei siluetă pe care critica a comparat-o cu o clepsidră. Betty Boop are un stil ireverențios, adoptă atitudini imorale şi reacționează în aşa fel încât nesocoteşte convenințele, se individualizează prin erotism, element singular în animația americană a epocii.

De altfel, acest erotism va provoca mânia ligilor feministe puritane din SUA şi va sta la originea hotărârii lui Fleischer, luată sub o puternică presiune publică, de a abandona seria.

Provenit dintr-o bandă desenată cu caracter comic mult gustată de public, **Popeye Marinarul** traversează întâmplările comice, multe debitoare burlesculului sennettian, însuflețit de un spirit agresiv, de

o indiscutabilă violență, şi se defineşte, din unghi psihologic, prin neaşteptatele treceri de la calm la izbucnirea colerică. Ambele serii sunt remarcabile prin incisivitatea graficii, prin relativa esențializare a tipajelor, cum ne-o arată nu numai eroii titulari, ci şi **Olive Oil**, lungă, slabă şi zăludă, şi masivul, greoiul **Bluto** din seria cu Popeye, precum şi prin ritmul alert, riguros chiar, al înlănțuirii gagurilor.

CINEMATOGRAFUL GERMAN ÎN ANII ’30-’40. AGONIA FILMULUI GERMAN ÎN ANII NAZISMULUI

Sfârşitul filmului mut în Germania găseşte producția autohtonă în plin conflict al cinematografului de artă cu cinematograful standard. În a doua jumătate a anilor ’20, ultimele mari capodopere expresioniste sau cele aparținând prelungirilor *Kammerspiel*-ului, precum şi filmele reprezentând *Noua obiectivitate* cristalizează o demnitate estetică şi culturală, câştigată încă din 1919, anul apariției *Cabinetului doctorului Caligari* de Robert Wiene.

Încăputã pe mâinile diriguitorilor de la UFA, producția standard e alcătuită mai ales din comedii mondene, povestioare inspirate de viața de colegiu, vodeviluri militare şi filme de aventuri alpine. Instaurarea sonorului va scoate pentru o clipă filmul german din letargie, după cum presiunea istoriei îşi va spune cuvântul încă din primăvara lui 1933, când autoritățile naziste interzic filmele considerate periculoase pentru *establishment*. Producția se înviorează datorită filmului muzical, la fel ca în Statele Unite. Intervenția tot mai opresivă a nazismului în viața cinematografică germană avea

să curme orice posibilitate de a face artă filmică cu adevărat, orientând cinematograful german spre un propagandism deşănțat. După ce interziseră *Testamentul doctorului Mabuse* de **Fritz Lang**, parabolă premonitorie a demențialei voințe de putere, după ce puseseră lacăt filmului *Kühle Wampe* de **Slatan Dudow**, film considerat de autorități o ofensă la adresa statului (de fapt, este vorba despre o aspră investigație socială în linia lui **Bertolt Brecht***), oficialitățile fondează în 1933 Comisia cinematografică de cenzură. Este primul pas spre controlul ideologic. Al doilea pas este promulgarea în 1934 a legii cinematografice, prin care producția națională e datoare să sprijine „interesul național”. Altfel spus, ea trebuie să se înhame la crezul propagandei lui **Goebbels.**

Începuturile sonorului în Germania înregistrează o diversitate de formule menite să valorifice noua invenție. Formele avansate de film muzical merg de la operetă la biografia unor muzicieni celebri, de la comedie la melodrama muzicală. Regizorii aleg subiecte dintru început destinate succesului de public (*Regele valsului* de **Manfred Noa** – 1929, ce evocă viața lui Johan Strauss), impun noi vedete (**Lilian Harvey**-**Willy Fritsch** alcătuiesc cuplul ideal, binom devenit celebru odată cu *Valsul dragostei* de **Wilhelm Thiele** – 1929), în fine, plasează

* Bertolt Brecht (1898-1956). Dramaturg, om de teatru, regizor şi scenarist de teatru şi film. Teoria sa teatrală susține dramaturgia epică, pe care o corelează cu tehnica distanțării în interpretare, favorizând „studiul relațiilor sociale”. Cunoscut opozant al regimului nazist, ideile sale se regăsesc şi în scenariile sale de film.

povestea într-un pitoresc şi somptuos cadru de epocă. *Congresul dansează* – 1931 de **Erik Charell** bate orice încercare similară, nu numai prin opulența scenografică, ci şi ca rafinament al decorativismului de care e subjugat regizorul. Filmul muzical părăseşte ambiantele convenționale pentru a ieşi în stradă, iar intervenția elementului muzical tinde să capete rol dramaturgic. Thiele stabileşte câteva tehnici de inserare a elementului muzical în povestire, pe care filmul de gen european le va aplica de îndată. De pildă, introducerea elementului muzical prin zgomotele ambianței naturale.

Congresul dansează abundă în dialoguri spumoase şi în scene lirice, e preocupat de finețuri de limbaj cinematografic. Istoriile cinematografului mondial nu uită să amintească un lung travelling lateral înfățişând trecerea trăsurii prin Viena imperială, mişcare comparată cu lungul travelling din *Toată lumea râde, cântă şi dansează* de Grigori Alexandrov, o altă probă de virtuozitate tehnică. În ambele cazuri e vorba despre mai multe travellinguri a căror înlănțuire e ingenios disimulată.

Înflorirea filmului german la sfârşitul anilor ’20 şi începutul anilor ’30, mai precis 1933, se datorează mai ales recuperării tradiției prețioase din anii ’20, preluării şi reelaborării ei într-un context nou. Acesta este numitorul comun pe care-l putem deslu şi în eforturile lui **Fritz Lang, Wilhelm Pabst**, **Joseph von Sternberg**, cărora li se adaugă **Leontine Sagan** şi **Slatan Dudow.** Într-un scurt interval apar filme de primă mână: în 1930 *Frontul de Vest 1918* al lui Wilhelm Pabst şi *Îngerul albastru* al lui **Joseph von Sternberg**, în 1931 *M* de Fritz Lang,

Camaraderie şi *Opera de trei parale*, ambele de Pabst, *Fete în uniformă* de Leontine Sagan şi, în 1932, *Kühle Wampe* de Slatan Dudow.

Lui Lang i se datorează una dintre marile opere ale cinematografului mondial de la începuturile sonorului, *M*, care porneşte de la o materie reală- crimele sinistrului ucigaş de fetițe din Düsseldorf. Cineastul se fereşte cu străşnicie de exploatarea senzaționalului de dragul senzaționalului, pentru a radiografia o psihopatie monstruoasă în care trauma profundă a personajului ia forma crimei sexuale sadice. O primă lectură critică a filmului propune tocmai sublinierea dimensiunii de patologic şi este operată printr-o grilă psihanalitică. O a doua lectură, nu mai puțin legitimă, interpretează *M* în cheie sociologică, ca o metaforă a atmosferei din Germania prenazistă. Este, într-un fel, reflecția lui Lang asupra climatului tulbure al lumii în care trăieşte, asupra sentimentului de insecuritate morală şi asupra cristalizării, din ce în ce mai energice, a răului. Filmul ar fi trebuit să se intituleze *Asasinii printre noi*, titlu menit să dea cheia de lectură a parabolei şi care a iritat profund cercurile naziste. Hitleriştii au amenințat filmul cu boicotul. Finalmente, reintitulat *M*, filmul a avut şi un subtitlu, *Un oraş caută un asasin.*

M este, înainte de toate, un reper în evoluția lui Lang pentru motive de ordin ideatic. Aşa cum s-a observat deseori, *M* inaugurează o temă care va deveni în scurt timp predilectă pentru cineast: opoziția dintre justiția oficială, lentă, şi cea individuală, dreaptă şi rapidă, dar ilegală. Tema, reîntâlnită în destule dintre filmele americane ale regizorului, stă

alături de motivele bine ştiute din filmele mute ale lui Lang: de la motivul violenței, la cel al răzbunării. *M* îşi desfăşoară acțiunea într-o atmosferă de tensiune surdă, în care se împletesc patetismul (vezi accesele izvorâte din străfundul obscur al ființei în secunda în care asasinul încearcă să se disculpe) şi ironia (vezi sugerarea complicității dintre autorități şi lumea interlopă). Motivul, atât de drag lui Lang, al culpabilității e tratat prin asociere cu sugestia singurătății la care e osândit eroul şi cu acela al unei anxietăți existențiale fără leac, amintind într-o anume măsură de vechiul film expresionist. *M* este şi una dintre cele mai convingătoare probe ale capacității regizorului de a fugi de osificare stilistică. O serie de elemente evocă istoria polițistă, altele țin de drama psihologică. Uneori, filmul capătă o intonație reportericească (conform lui Jean Mitry). Marea izbândă a lui Lang în privința scriiturii filmice se referă însă la folosirea expresivă a sunetului şi la exploatarea posibilităților limbajului metonimic. Muzica din *M* e ceea ce se numeşte muzică din cadru şi ea îndeplineşte un rol dramaturgic. După aria de Grieg pe care o fluieră asasinul, cei care-l urmăresc vor reuşi să-l identifice şi să-l prindă. Tăcerile capătă o încărcătură dramatică. (Revelarea tăcerii în filmul sonor german se datorează lui **Kurt Bernhardt**, prin filmul *Ultima companie* – 1930).

Caracterul energic al povestirii filmice *M*, ca şi esențializarea ei, derivă din cultivarea metonimiei şi a sinecdocii. Dintre abundentele exemple pe care le oferă filmul sunt de reținut: naşterea figurii retorice prin înfățişarea efectului în locul cauzei (mingea rostogolindu-se în iarbă şi încetinindu-şi lent

mişcarea sau balonul oprit între firele de telegraf sugerând moartea fetiței, chipul fetiței reflectat în vitrina cu cuțite, imagine pe care o observă criminalul) ori prin substituirea conținutului de către conținător (scara pustie, masa de bucătărie pe care nu se află decât tacâmurile – şi la care nu stă nimeni – sugerează dispariția fetiței). În fine, *M* devine important stilistic şi din pricina inteligenței cu care încorporează sugestiile cinematografului german din anii ’20, ca şi prin simțul măsurii dovedit de autor. De expresionism aminteşte jocul lui **Peter Lorre** şi tehnica învestirii formelor vizuale cu o intenție simbolică, după cum o arată destule dintre decorurile filmului. De Kammerspiel *M* aminteşte prin simbolistica obiectelor.

Wilhelm Pabst face, la începutul anilor ’30, primele lui filme sonore. Cineastul rămâne credincios esteticii Noii Obiectivități, o estetică opusă tendinței romantizante, înclinației spre abstractizare, precum şi simbolismului abundent. *Frontul de Vest 1918* exprimă angajarea moral-socială a regizorului prin chiar alegerea temei pacifiste. Filmul priveşte realitatea Primului Război Mondial la nivelul omului de rând. Viața dură de pe front, consumată în geografia apocaliptică a noroiului şi într-o atmosferă sumbră, viața din spatele frontului, aflată sub pecetea aceleiaşi disperări, sunt descrise pe un ton crud şi auster. Tragismul momentului istoric e recompus din istoria a patru destine individuale, din avatarurile a patru soldați germani pe frontul francez, spre finele conflagrației mondiale. Aceste destine sunt descrise de Pabst cu o atenție deosebită față de detaliul semnificativ şi forța lui violentă

(locotenentul înnebuneşte, soldaţii sunt îngropaţi de vii sub pământul răscolit de explozia bombelor, sângele şi noroiul sunt prezenţe banale). Filmul îşi trage vigoarea realistă nu numai din această viziune lucidă asupra ororii războiului (se apropie de Milestone cu *Pe frontul de Vest, nimic nou*), ci şi din sobrietatea expresiei. Are dialoguri puţine, e lipsit de ilustraţie muzicală şi exploatează, cum o va face *Camaraderie*, funcţia dramatică a zgomotelor: şuierul şrapnelelor, clefăitul umbletului prin noroaie etc.

Camaraderie se inspiră dintr-un fapt autentic, explozia dintr-o galerie de mină din Franţa, petrecută în 1906. Pabst schimbă cadrul temporal al acţiunii, plasând-o în 1931. Povestea e grăitoare pentru spiritul pacifist care-l animă pe regizorul german. A vorbi în Germania prenazistă despre o catastrofă minieră ca şi despre ajutorul dat colegilor francezi de minerii germani e un gest îndrăzneţ în atmosfera ostilă democraţiilor occidentale. Filmul va fi resimţit ca un apel la solidaritate şi la afirmarea implicită a crezului pacifist într-un moment în care se contura deja politica belicoasă a viitoarei Germanii hitleriste. Stilul filmului se apropie de documentar, de unde şi eficacitatea lui. Povestirea e însoţită mereu de zgomote de ambianţă în contrapunct cu imaginea. Muzica lipseşte, cu excepţia celei din cadru, executată de o orchestră populară. Rigoarea se simte şi în conducerea narativă a filmului, cu o desfăşurare lineară, fără digresiuni.

Plecat din ţară după instaurarea hitlerismului în Germania, Pabst va poposi în Franţa pentru o ecranizare a lui *Don Quijote*, demnă de reţinut pentru prezenţa actoricească a cântăreţului de operă

Şaliapin şi pentru frumuseţea unei secvenţe (arderea cărţilor lui Don Quijote, mistuirea prin flăcări ce se sting treptat a iluziei donquijotismului). Cineastul se va întoarce în Germania nazistă, dar va şti să reziste deopotrivă presiunilor şi ademenirilor propagandei hitleriste.

Leontine Sagan, cunoscută ca regizoare de teatru (fiind eleva lui Max Reinhardt) realizează un singur film în Germania, *Fete în uniformă*(1931). Asupra paternităţii operei planează o anumită îndoială, unii istorici considerând că adevăratul autor ar fi **K. Frölich**. Mărturiile echipei de filmare sunt, însă, împărţite. **Hertha Thiele** socoteşte că aportul esenţial îi aparţine lui Frölich, în timp ce **Dorothea Wieck**, cealaltă actriţă importantă de pe generic, consideră că Leontine Sagan e cineastul care şi-a lăsat amprenta asupra filmului.

Fete în uniformă e o incursiune în lumea închisă a unui pension prusac din anii ’20, un internat pentru fete de ofiţeri. Universul investigat stă sub semnul spaţiului cazon, cu rigiditatea şi, în acelaşi timp, cu agresivitatea lui, născătoare de frustrări. Istoria povestită de Sagan-Frölich capătă o semnificaţie protestatară: este vorba despre revolta omului încă tânăr, pentru care ideea libertăţii exterioare rămâne fundamentală, împotriva supunerii oarbe la care recurge mecanismul social, oprimant, apăsător. Afecţiunea uneia dintre tinerele fete pentru institutoarea ei trece dincolo de graniţele firescului. E un subtext pe muchie de cuţit, gata oricând să basculeze în simplism, fără a mai vorbi de pericolul trivializării. Sagan are ştiinţa, salvatoare, a nuanţelor pe care le capătă subînţelesul unui gest, al unei priviri, al unui cuvânt.

Scriitoarea **Colette** scria că „*Fete în uniformă* e o capodoperă de tact şi de măsură". Cealaltă calitate filmică a sa rezidă în precizia reconstituirii atmosferei. Aici se amestecă un dram de demagogie patriotardă şi asprimea educației prusace, cât şi tulburările sufletului adolescentin. Filmul rămâne una dintre acele realizări capabile să filtreze, prin prisma unei psihopatii individuale, o psihopatie mai largă, de natură socială.

După un film insignifiant ca valoare, realizat în Marea Britanie la chemarea lui Korda (*Oameni de onoare*,1939) şi după proiectul, nerealizat, al ecranizării piesei *Vocea umană* de **Jean Cocteau**, Sagan se consacră exclusiv regiei de teatru, la Londra. Teatrul va rămâne ocupația preferată a acestei cineaste care a ajuns să regizeze *Fete în uniformă* pornind de la o piesă a Christei Winsloe, filmul reuşind să nu-şi demaşte originea teatrală.

Kühle Wampe/Burți înghețate (1932), datorat lui Slatan Dudow, porneşte de la un scenariu al lui Bertolt Brecht. Muzica este semnată de unul din colaboratorii apropiați ai dramaturgului, **Heinz Eisler**. Cu o narațiune lineară, nu lipsită de stringență, auster ca imagine (stil în care se regăsesc accente documentare), filmul se aşază pe o pronunțată poziție acuzatoare. Sunt demascate şomajul muncitorilor, mizeria cartierelor sărace, locuite de foşti muncitori pe punctul de a deveni lumpenproletari. Una dintre scenele-cheie este aceea a marşului bicicletelor, descriere insistentă a goanei muncitorilor de-a lungul şi de-a latul Berlinului, în căutarea unui loc de muncă. O altă scenă semnificativă este aceea a sinuciderii unui şomer. Dacă aceste două secvențe apar ca embleme

ale situației economice şi sociale ale Germaniei de la începutul anilor '30, secvența discuției din trenul metropolitan dobândeşte un accent net politic, evident derivat din poziția de stânga a lui Brecht. Un simplu fapt de viață, criza de cafea, funcționează ca un revelator al diverselor atitudini şi opțiuni de ordin politic. Încărcătura politică a filmului implică, în spirit brechtian, ideea de istoricizare a viziunii şi de dialectizare a elementelor de viață imediată. Brechtianismul din *Kühle Wampe* se mai vădeşte şi în existența unui comentator (cu ajutorul căruia spectatorul află câteva informații despre colonia de corturi de la Kühle Wampe), în înglobarea unor inserturi de ziar (care vorbesc despre şomaj şi despre cererile de locuri de muncă şi care apar la început, după privelişte deprimantă a blocurilor muncitoreşti), în folosirea cântecelor (interpretate de **Helene Weigel**).

Drama sentimentală respiră un romantism factice la Sierk, devenit apoi **Douglas Sirk** în SUA. El este un cineast care ştie să exploateze efecte pe gustul publicului mediu.

Filmul de mare montare îşi găseşte principalul reprezentant în **Josef von Baky**, semnatarul unui basm realizat în peliculă Agfacolor, *Baronul Münchhausen*. Din prelungita lui agonie, filmul german va ieşi cu adevărat abia la începutul anilor '60, datorită Tânărului Cinematograf German.

CINEMATOGRAFUL FRANCEZ ÎN ANII ’30–’40. OPERA LUI R. CLAIR, J. VIGO. „REALISMUL POETIC”

În Franța, sonorul îşi câştigă titlul de noblețe datorită lui **René Clair**. *Sub acoperişurile Parisului* este filmul care face dovada posibilităților expresive ale noului mijloc filmic. În primul rând, Clair exploatează elemente umoristice obținute din disocierea elementului vizual de cel sonor. Două secvențe sunt exemplare: într-una, cea a sfadei dintre îndrăgostiți, auzim doar țipetele protagoniştilor, imaginea fiind cufundată în întuneric; în cealaltă, o scenă văzută prin fereastra cafenelei, nu se aud vocile, aşa că spectatorul ajunge la sens numai datorită jocului actricesc mut; e un fulgerător număr de pantomină.

Clair evită dialogurile cât poate, în schimb ele sunt repuse la locul lor firesc în *Milionul* (1931) şi în *A noastră-i libertatea*(1938). Primul film vădeşte multă ingeniozitate în gândirea raportului dintre vizual şi sonor. Aici, Clair foloseşte cupletul ironic (vezi celebrul cor al hoților), monologul interior cântat (noutate, cel puțin pentru cinematograful european) în cheie comică, contrapunctul sonor. Într-o secvență celebră, frenetica urmărire a

personajului în culisele teatrului de operă se transformă în încăierare. Momentul e însoțit de zgomotele unei partide de rugby. În filmul al doilea, elementul sonor vine să susțină metaforizarea ironică, uneori chiar satirică, cum se-ntâmplă în cazul paralelismului fabrică-închisoare.

Dincolo de asumarea resurselor expresive ale noului mijloc tehnic, *Sub acoperişurile Parisului*, *Milionul* şi *A noastră-i libertatea* constituie cristalizări exemplare ale stilului clairian. De fapt, Clair continuă drumul solitar pe care-l ştim din anii filmului mut. Avem de-a face cu un savuros amestec al lirismului cu umorul, al poeticului cu parodicul, al realismului cu stilizarea. Tot ca în filmele mute ale cineastului, personajul e mai degrabă o marionetă. Tiparul filmului aminteşte de vodevil, când nu e pur şi simplu un vodevil ca *Milionul*, vechile tehnici expresive se află şi aici la loc de cinste, de la „baletul obiectelor” la cursa-urmărire. Cursa-urmărire constituie scheletul celui mai bun film pe care Clair îl face în anii ’30, *Milionul*. Parodicul deține aici un loc privilegiat. Clair ia în derâdere convenționalismul şi desuetudinea spectacolului de operă. Asistăm la o demontare ironică a spectacolului muzical, cu lirismul lui dulceag, cu stereotipia mizanscenei şi a gesturilor cântăreților, cu emfaza lui ridicolă. Grupul cântăreților reuneşte o soprană obeză, care se alintă, şi un tenor aproape sfrijit. Parodia, elementul vodevilesc şi cel burlesc, sunt înscrise în gama romanței sentimentale, nelipsită în filmele clairiene din acest deceniu. Sentimentalismul îşi pune pecetea nu doar asupra povestirii de dragoste, cum se întâmplase, de altfel, în *Sub*

acoperişurile Parisului sau în *14 iulie* (1932), ci şi asupra universului parizian. În toate filmele sale, Clair include descrierea câte unui colț pitoresc din Parisul tradițional, înfățişarea lumii mărunte a foburgurilor. Această înclinație a regizorului se va regăsi peste ani în *Porte des Lilas.* Filmografia lui Clair va mai înregistra un punct de rezistență abia în 1947, când cineastul, reîntors în Franța, regizează *Tăcerea e de aur.* Între timp, în afara escalei britanice, Clair lucrase la Hollywood. Din producția americană a cineastului poate fi reținut *Frumoasa vrăjitoare* (1940), eroina fiind interpretată de **Marlene Dietrich**, la care putem adăuga *Nevastă-mea vrăjitoarea* (1942), în care joacă **Veronica Lake**. Din când în când aceste filme lasă să se întrevadă dezinvoltura umorului clairian. *Tăcerea e de aur*, film validat de prezența lui **Maurice Chevalier**, aruncă o privire când amuzată, când nostalgică, asupra începuturilor cinematografului. Eroul e un fel de sinteză a ceea ce fuseseră pionierii cinematografului de la 1900, socoteşte Jean Mitry. Lui Clair îi izbuteşte mai ales reconstituirea atmosferei (acțiunea se petrece în 1906), cu amestecul ei de ingenuitate şi de entuziasm, cu lumea care populează studioul cinematografic, de la comanditarul filmului la actorul ratat. *Tăcerea e de aur* are, spre deosebire de filmele lui Clair de până atunci, mai multă consistență în trasarea psihologiei personajului; lirismul, ca întotdeauna grațios, capătă o tentă melancolică. De aceea, mulți exegeți ai operei lui Clair consideră că acest film e un fel de prefață a cinematografului pe care regizorul îl va face în anii ’50. Cel puțin *Marile manevre*(1955) şi *Porte des Lilas* au această inflexiune,

primul dintre filmele amintite ajungând la accente dramatice, tinzând chiar spre „drama veselă”.

Prima jumătate a anilor ’30 înregistrează şi opera lui **Jean Vigo**, apariție explozivă în contextul cinematografului francez. Cu Vigo, acesta câştigă o nouă individualitate regizorală, încă un precursor, alături de Clair, al curentului care va face gloria cinematografului francez, „realismul poetic”. În cazul lui Vigo, raportul dintre biografie şi operă nu este o simplă speculație critică. Unul dintre filmele lui esențiale, *Nota zero la purtare*(1933) răsfrânge crâmpeie din biografia dramatică a cineastului, fiul unui anarhist mort în condiții suspecte în temniță.

Reluând ideile din alocuțiunea prezentată la lansarea filmului *Apropo de Nisa*, eseul *Către un cinematograf social* (1930) rămâne unul din textelecheie pentru înțelegerea reflecției asupra realității, văzută nu ca simplă înregistrare reportericească a lumii din jur. Vigo vorbeşte aici despre necesitatea acelui punct de vedere pe care autorul îl susține în chip fățiş, atitudine care, departe de a încuraja tezismul, pune în evidență necesitatea opticii personale asupra realului, ca răspuns la mai vechea prejudecată a iluzoriei obiectivități a genului. Vigo ripostează la o înțelegere restrictivă a documentarului ca înregistrare brută, pasămite obiectivă, fidelă, a realității. Cineastul spune în acelaşi eseu cu caracter programatic că documentarul trebuie să reveleze lumea în adevărata ei lumină, dincolo de aparențe. În sfârşit, filmul documentar reclamă „o luare de poziție”. Documentarul social are o

adresă precisă în interpretarea realității ca fapt sociologic, ca document cu valoare socială.

În filmul citat mai sus, el vădeşte această capacitate de a înfăţişa dintr-un unghi personal lucrurile. E deopotrivă o privire personală asupra realităţii şi asupra limbajului filmic. S-a remarcat că filmul e, în planul conţinuturilor, însufleţit de un substrat ofensiv. Sadoul spunea că primul documentar social francez nu arată, ci atacă. În plan expresiv, nota personală rezidă în asocierea observaţiilor fruste cu notaţia ironică, cu emblematizarea şi, dacă ne oprim la scriitura filmică, în asimilarea unor cuceriri ale filmului de avangardă, cum sunt acele surprinzătoare imagini ale doamnei elegante înfăţişată brusc dezbrăcată ori ale unui personaj comparat maliţios cu un struţ. Vigo e un mare admirator al lui Buñuel din *Un câine andaluz*. La *Apropo de Nisa* a colaborat cu **Boris Kaufman**. De altfel, valorile expresive insolite, neaşteptate, din film se regăsesc şi în celălalt documentar al cineastului unde, de pildă, se foloseşte filmarea inversă. Îl vedem pe campionul de natație ieşind din apa în care înotase, într-un elegant costum. Rare în documentarul francez de până atunci, întâlnim şi filmări subacvatice.

Apropo de Nisa, contribuţie de prim ordin la evoluţia documentarului social în Franţa, contribuţie care leagă *Zona* lui **Georges Lacombe** şi *Las hurdes/ Pământ fără pâine* al lui Buñuel, prefaţează, în ceea ce priveşte dimensiunea polemică a viziunii şi stilului, *Nota zero la purtare*-1933. La premieră, acest film de ficţiune al lui Vigo împarte spectatorii în două

tabere ireconciliabile. Printre susţinători se află şi **Léon Moussinac**, printre adversari **André Gide**. Filmul va fi socotit ofensator pentru autorităţi şi va fi interzis. A doua lui lansare în circuitul public se va produce abia în 1945 pentru ca, un an mai târziu, să-şi reînceapă marşul triumfal în străinătate. În Italia e prezentat în 1946, şi un important scriitor ca Piero Gadda Conti va da glas în eseul său perplexităţii. El vorbeşte despre amestecul de genialitate şi de diletantism existent în film. Pe Vigo îl va urmări multă vreme în critica cinematografică legenda amatorismului său.

Fără îndoială, Vigo învăţase din discuţiile şi proiecţiile cineclubului pe care-l întemeiase, „Prietenii cinematografului". Stilul din *Nota zero la purtare* se caracterizează prin mobilitatea cu care Vigo trece de la un registru la altul, prin policromia de tonalităţi. Un prim registru e cel realist: decorul compartimentului de tren, de clasa a treia, e însufleţit de un detaliu umil: bărbatul care doarme într-un colţ cu pălăria trasă pe ochi. Un alt registru e cel liric, împestriţat de mici note comice: cei doi băieţi care se întorc din vacanţă încep să scoată de sub uniforma de internat câteva jucării(un balon sau un fluier). Ele devin pretextul dezlănţuirii imaginaţiei copilăreşti. Pentru unul dintre băieţi, balonul închipuie o formă feminină, fluierul e folosit pentru a imagina o pasăre. Atmosfera acestui fragment e ludică, de graţie şi umor sprinten. În plin realism, Vigo introduce convenţia: la un moment dat, cei doi băieţi scot din buzunar o ţigară de foi uriaşă. E un gag prin care regizorul destramă vraja lirică. Un alt

registru e cel ireal: fumul din compartiment îşi are corespondența în fumul locomotivei. Atmosfera capătă o tentă fantastică, după cum o sugerează prezența balonului care pluteşte în acest abur. Finalmente, secvența strecoară o sugestie dramatică: cei doi băieți observă că bărbatul care doarme e mort. Arătându-l, unul din ei spune:"E mort! S-o ştergem!". Ar mai fi de notat valența metaforică dobândită de unele dintre detaliile oferite de Vigo, cum ar fi scoaterea jucăriilor din haine.

Filmul *Atalanta* –1934 are şi el un destin nefericit. Dacă *Nota zero la purtare* fusese interzis de autorități, acesta e ciopârțit de producători. Mai mult chiar, Vigo va introduce, ici şi colo, în *Atalanta*, socotit necomercial, fragmente dintr-un cântec la modă, „Şlepul care trece". Filmul va fi editat sub titlul şlagărului, dar tăieturile operate de producător îi dau acestei versiuni o vizibilă incoerență (destrămând epica tradițională), iar fragmentele de cântec nu fac decât să strice unitatea muzicii lui **Maurice Jaubert**, fidel colaborator al lui Vigo. *Şlepul care trece/Atalanta* înregistrează un mare eşec financiar. El estompează simbolismul şi grotescul din *Nota zero la purtare*, dar păstrează rezonanța lui tragică. O întâlnim în descrierea vieții zilnice, nespectaculoasă, operată în termenii unui film fără story. Pentru această dimensiune a filmului, elocvente rămân imaginile citadine pe care Juliette le descoperă în oraşul neprimitor, cu şomeri, cu mici *pick-pockets* gata să fie linşați de mulțime, cu străzi fantomatice. E o parte în care Vigo dezvoltă unul dintre motivele fundamentale ale filmului: singu-

rătatea, sentimentul de înstrăinare. Eroina va reveni pe şlep, unde va regăsi spațiul echilibrului interior, al dorinței de comunicare umană, al tandreței. Filmul se alcătuieşte dintr-o succesiune de stări sufleteşti fine, evanescente, greu de prins în cuvinte, lirism delicat şi nostalgic, câte o fărâmă de umor, atracție spre pitoresc (vezi figura marinarului interpretat de **Michel Simon**).

CINEMATOGRAFUL BRITANIC ÎN ANII ’30-’40. A. KORDA, REGIZOR ŞI PRODUCĂTOR. ŞCOALA DOCUMENTARISTĂ A LUI GRIERSON

În Marea Britanie, naşterea filmului sonor se produce în 1929, când **Alfred Hitchcock** postsincronizează filmul *Şantaj*, filmul de suspans pe care-l turnase ca film mut.

În primii ani de viaţă, filmul sonor englez se confruntă cu o problemă foarte actuală, invazia hollywoodiană. Stăvilirea acestei ofensive începuse încă din 1926, odată cu promulgarea legii protecţioniste prin care distribuitorii erau obligaţi să asigure filme autohtone în procent de 5 la sută din programul cinematografelor, până în 1937 procentul crescând continuu şi ajungând la 20%. Consecinţele imediate ale legii protecţioniste sunt lesne de observat: producţia sporeşte sensibil. În acelaşi an, 1937, ea va număra peste 220 de filme.

Motorul principal al expansiunii economice a filmului englez rămâne solida casă de producţie fondată în 1932 de **Alexander Korda**, London Films. Abilul producător se îngrijeşte de construirea unor noi studiouri, la Denham, şi atrage în Anglia nu

puţini cineaşti de prestigiu, de la **René Clair** la **Jacques Feyder**. El orientează producţia spre specii şi formule destinate unui mare succes de public, de la melodramă la evocarea istorică, de la comedie la filmul de aventuri în ambianţe exotice, de la basmul oriental la elegante ecranizări după literatura naţională. Câteva dintre proiectele cele mai dragi lui Korda nu se vor materializa însă niciodată. Printre ele, o adaptare după *Cyrano de Bergerac* cu Orson Welles. Dotat cu un cert instinct al spectacolului, priceput în mobilizarea energiilor creatoare de care dispune cinematograful britanic, simţind cu promptitudine gustul publicului, Korda-producătorul asigură nu numai sănătatea industrială şi comercială a filmului britanic, ci şi neaşteptatea lui revitalizare estetică. Ieşirea cinematografului englez din perioada de letargie înregistrată după Primul Război Mondial şi de-a lungul anilor ’20 se consumase, însă, în 1929, când **John Grierson** realiza *Pescadoare*. E opera care îl fixase în avanpostul bătăliei pentru primenirea documentarului, gen ce va constitui zona în care cinematograful englez sonor îşi va afirma voinţa de originalitate, cea în care cineaştii britanici vor da valori de primă mărime.

Teoretician, critic, regizor şi animator al şcolii documentare, Grierson întemeiază primul centru de film documentar din ţară, ca secţiune cinematografică a oficiului de marketing al Ministerului Comerţului Exterior (*EMB – Film Unit)*. Devenit în 1933 un organism puternic, întărit şi cu „emigranţi” (Flaherty şi Cavalcanti), *G.P.O. Film Unit* (înfiinţat mai târziu) funcţionează pe lângă Ministerul Poştelor. După

plecarea lui Grierson în Canada în anii Celui De-al Doilea Război Mondial, unde cineastul va conduce Oficiul Național al Filmului, încurajând, pe lângă documentar şi animația (Norman McLaren), *GPO* devine *Crown Film Unit*. În jurul lui Grierson se strâng numeroşi documentarişti din generația tânără, printre care **Harry Watt**, **Basil Wright**, **Arthur Elton**, **Paul Rotha**, **Evelyn Spice**, cărora li se va adăuga **Humphrey Jennings**. Grierson, criticul şi teoreticianul de film, e unul dintre cei mai cunoscuți analişti ai statutului estetic, ai aspectelor sociologice, morale şi culturale, ai metodelor de lucru şi deontologiei genului. Până la concretizarea aportului lui Grierson, nimeni, nici chiar Dziga Vertov nu propusese atâtea unghiuri în evaluarea filmului documentar şi nu întreprinsese dezbaterea problemelor lui cu atâta coerență. Țelul lui Grierson şi al elevilor săi îl constituie introducerea cinematografului, prin mijlocirea documentarului, în viața publică şi socială a țării. E o observație pe care o formulaseră, la unison, exegeții documentarului britanic din anii '30–'45. Atitudinea propagandistică, formulată în sens laburist, va fi cea care orientează interesul masiv pentru documentar ca ramură a cinematografiei, capabilă să stabilească un contact nemijlocit cu viața națională. Opera teoretică de căpetenie a lui Grierson, *Principiile fundamentale ale documentarului* (1932), se organizează în jurul câtorva mari nuclee. Documentarul se împărtăşeşte din posibilitățile cinematografului „de a descoperi, observa şi selecționa viața însăşi". Esența documentarului rezidă aşadar în observarea

creatoare a actualității, corelată cu ideea potrivit căreia filmarea în exterioare reale, cu neprofesionişti, precum şi surprinderea subiectelor „pe viu" oferă cineastului prilejul de a face un travaliu creator. Afirmația este mult mai importantă decât pare la prima vedere, pentru că ea implică polemica cu o prejudecată încă răspândită în epocă, conform căreia documentarul e o copie mecanică a realului, un autograf al naturii. Grierson va medita la principiile exprimate până la el, reflecție în care se strecoară însă un anumit spirit partizan. Teoreticianul respinge documentarul simfonic, interesat excesiv de valorile ritmicii plastice, după cum formulează rezerve față de experiența flahertyană, care i se pare susținută de o viziune romantică şi de o anumită sentimentalitate. Această poziție nu poate fi explicată decât prin puterea obsesională pe care o are asupra lui Grierson ideea documentarului ca film de **intervenție socială**. Lui Grierson i se datorează lansarea termenului de „documentar" în accepția lui actuală, într-un eseu din 1926 consacrat lui Flaherty, termenul desemnând, în acest caz, exclusiv documentarul de călătorie. Învățăceii lui Grierson se situează pe aceeaşi platformă ideologico-estetică. Pentru **Paul Rotha**, exigențele esențiale ale metodei documentarului rezidă în dramatizarea creatoare a actualității şi în exprimarea unei analize sociale („Filmul documentar" – 1936). **Raymond Spottiswoode** consideră în „Gramatica filmului"(1935) că documentarul constituie „în ceea ce priveşte subiectul şi realizarea (...) o prezentare dramatizată a raporturilor care se

stabilesc între om şi societate, în aspectele industriale, sociale sau politice ale acesteia".

Ca animator, Grierson a propagat cu consecvență documentarul britanic şi canadian cu deosebire, iar cu începere din anii '60 documentarul de pretutindeni, inclusiv în cadrul unei faimoase emisiuni specializate de la televiziunea scoțiană. A contribuit şi la răspândirea documentarului românesc, pe care l-a cunoscut cu ocazia vizitei din 1963 la Bucureşti.

Documentarul în Marea Britanie e însuflețit de ideea că cinematograful constituie un factor de intervenție socială, morală şi culturală. Acesta este sensul ultim al metaforei prin care Grierson definise practica documentarului: **cinematograful-daltă**, cinematograful care depăşeşte simplul mimesis (cinematograful-oglindă) pentru a reprezenta o pârghie socială. Idealul e atins într-o bună parte de producția de documentare engleze. Filmele lui **Grierson** şi **Rotha**, **Stewart Legg**, **Humphrey Jennings**, **Arthur Elton** şi **Alberto Cavalcanti** alcătuiesc o amplă cronică a Angliei muncitoare; sunt centrate, de regulă, pe descrierea raportului ins-colectivitate, om-materie; înfățişează cele mai felurite condiții socio-profesionale şi aceasta prin prisma temei muncii, a travaliului cotidian. Eroul favorit al documentarului britanic rămâne omul de toate zilele, omul fără atribute excepționale: telefonistul, tehnicianul de la stația radiofonică, meteorologul, minerul, pescarul. Avem în față o enciclopedie suigeneris a ipostazelor în care se înfățişează *homo faber*. Gustul pentru cufundarea în concret, atât de

viu la Grierson şi la discipolii săi, e ilustrat de simplitatea programatică pe care o afişează formele stilistice, dintre care extrem de frecventă rămâne tema înfățişării facerii unui obiect, de la proiect la lucrul finit, schema urmăririi întregului lanț al procesului de lucru. Uneori, cineaştii englezi lasă să se întrevadă sensibilitatea lor la poezia tehnicii, a lumii industriale. Mai des însă, ei optează pentru un ton didactic. Avantajul acestuia rezidă în primul rând în limpezimea şi spiritul de metodă. Dezavantajul e ariditatea. Ataşamentul față de realitatea economică, socială, umană imediată e pus în valoare de directețea pe care o au aceste documentare. În acest sens trebuie înțeleasă observația lui Kracauer, potrivit căreia documentarul britanic constituie un echivalent al radioului şi al ziarului, cu alte cuvinte documentarul îndeplineşte funcția presei.

Documentarul care jalonează evoluția şcolii lui Grierson începe cu *Pescadoare*. Cineastul aplică aici tiparul pe care l-am amintit inițial: filmul începe cu plecarea vasului de pescuit scrumbii cu plase mobile în larg şi se încheie cu episodul expedierii peştelui cu trenul. Sunt reținute toate etapele procesului de muncă, în termenii unui reportaj construit pe ideea raportului dintre om şi ocupația lui cotidiană, dintre pescar şi navă, dintre om şi natură. Acest reportaj e străbătut fulgerător de mici notații care subliniază ceea e uman în truda individuală şi colectivă (o clipă de însingurare, un moment de oboseală),ceea ce conferă filmului, altminteri sec şi aspru, o discretă vibrație lirică.

Poşta de noapte (1936) de **Harry Watt** şi **Basil Wright** e considerat unul dintre marile documentare ale cinematografului britanic. Incursiune în lumea muncitorilor de pe un expres poştal, filmul refuză hotărât stilul unei constatări. În acest film suntem la antipodul filmării claustrofobe. E minuțios orchestrat cu ritmuri vizuale şi sonore, inclusiv cu asocierea a două feluri de ritm. Montajul e scandat de un poem al lui Auden, rostit într-un ritm din ce în ce mai energic, corespunzător tăierii din ce în ce mai scurte a cadrelor. El e corelat şi cu muzica lui **Benjamin Britten**. Această împletire de ritmuri figurative şi sonore se păstrează în afara oricărei suspiciuni de exercițiu formal. Filmul are autenticitatea gestului omenesc, surprins *in actu*, şi în acelaşi timp un cert rafinament de limbaj. Turnura filmului e poetică, cel puțin în a doua jumătate. Unul dintre autori, Basil Wright, se remarcase prin înclinația spre lirism. În 1934-1935 el realizase *Cântecul Ceylonului*, trecând dincolo de granițele jurnalului de călătorie şi aducând un elogiu liric naturii, obiceiurilor tradiționale ale artizanatului, civilizației străvechi precum şi efortului de modernizare industrială pe care, fără a ignora tradițiile, ceylonezii îl întreprind cu succes. Mai mult decât HarryWatt, Wright e un cineast preocupat de efectele caligrafice, atât la nivelul încadraturii, cât şi al frazei de montaj.

Față de cărbune de Alberto Cavalcanti (1935) constituie unul dintre cele mai dense documentare ale şcolii britanice. Cineastul brazilian examinează aici condiția muncitorilor din mină şi o face atent la descifrarea determinărilor de ordin economic şi sociologic

ale existenței cotidiene a minerilor. Documentarul are un ton auster, străin de orice ispită a zorzoanelor. E sensibil în descrierea peisajului industrial, ştiind să păstreze o justă cumpănă între portretizarea omului şi înfățişarea ambianțelor. Sobrietatea se întâlneşte şi în muzica lui Benjamin Britten. *Probleme locative*, realizat tot în 1935 de **Edgar Anstey** şi **Arthur Elton**, investighează lumea muncitorească pentru a evidenția dramatismul vieții ei de zi cu zi, mai corect condițiile precare în care-şi duc viața cei ce trudesc. În film se perindă imaginile aspre ale locuințelor sărăcăcioase şi neospitaliere. Filmul inovează în planul tehnicilor expresive; aici, şcoala lui Grierson descoperă forța interviului în priză directă, tehnică până atunci relativ rar întâlnită (în documentarul rus, de pildă, în *Simfonia Donbasului*, realizat în 1930 de Dziga Vertov). *Probleme locative* se numără printre anticipările aşanumitului cinema direct, afirmat în Anglia, Canada, SUA, la cumpăna anilor 50-60. Dintre documentarele de importanță socială pe care le-a lăsat Marea Britanie, câteva merită o mențiune aparte pentru deschiderile de orizont sau pentru consolidările de formulă pe care le operează. *Oameni uitați* (**Norman Lee**, 1934) derulează cronica Primului Război Mondial, exaltând victoria englezilor prin recursul la jurnalele de actualități. Norman Lee demonstrează gustul pentru filmul de montaj. Unul dintre tiparele compoziționale întâlnite adesea în documentarul britanic, cel al înfățişării fazelor unui proces de muncă, îşi găseşte unul dintre prototipuri în *Contact* (1932) de Paul Rotha. Este un film în care ni se prezintă construcția unui avion, de la proiectul grafic la produsul finit. Ştafeta va fi pre-

luată de **Evelyn Spice** în *Previziuni meteorologice* (1934), unde este descrisă, pas cu pas, munca meteorologilor, de la prevestirea furtunii la dezlănțuirea ei. Vor urma numeroase documentare care respectă acelaşi canon. *Cezarul galben* (1941) de Alberto Cavalcanti face apel la mijloace expresive neobişnuite pentru documentarul englez sau străin al epocii. Aici el remodelează la trucă, prin mijloacele animației, o fotografie desprinsă dintr-un jurnal de actualități în care-l vedem pe Mussolini. Reelaborat, materialul serveşte unui acerb pamflet politic, unei caricaturi feroce.

Experiența documentarului, echivalent al unei veritabile vocații morale, sociale şi politice, lasă urme nete în epica filmului de ficțiune în prima jumătate a anilor ’40. Operele reprezentative în acest sens sunt *Nouă oameni*(1941) de Harry Watt, istoria unui soldat britanic încercuit în deşertul Libiei, *Cum a mers azi?* (1942) de Alberto Cavalcanti, după un scenariu de **Graham Greene**, film care avertizează asupra primejdiei ocupării Angliei de către Wermacht, cu o narațiune în cheie polițistă, sau *San Demeter-Londra* (1943) de **Charles Frend,** ce reface odiseea unui echipaj de pe un vas incendiat, întâmplările dramatice ale naufragiaților, ale repunerii în funcțiune a navei şi ale întoarcerii în Anglia, cedând masiv tendințelor romaneşti.

Drumul spre stele (1945) de **Anthony Asquith** evocă viața cotidiană a piloților de pe bombardierele britanice.

London Films fixase noua orbită a filmului de ficțiune britanic încă de la *Viața particulară a lui Henric al Vlll-lea*(Alexander Korda, 1933): este vorba

de o anume producție comercială cu lustru. Multe dintre filmele regizate ori produse de Korda sunt spectacole de mare montare, superproducții luxoase, centrate pe fastul scenografic şi pe prezența unor mari actori, de la **Charles Laughton** la **Laurence Olivier** şi **Vivien Leigh**. Cu extrem de puține excepții, cinematograful de ficțiune britanic al anilor ’30-’45 e un cinema fără mari regizori.

Viața particulară a lui Henric al VIII-lea propune un ton particular în evocarea istorică. Korda sacrifică nonşalant adevărul documentar în favoarea anecdotei sentimentale, a romanțării şi a pitorescului. Ceea ce scoate filmul din banala superproducție mai mult sau mai puțin hollywoodiană este privirea secret amuzată întoarsă asupra acestei mari figuri istorice, caracterul maliții os al tonului. Axul filmului rămâne portretul à la Rabelais izbutit de Laughton, excelent în trasarea acestei imagini antihagiografice a regelui pe care o propune Korda. Somptuozitatea scenografică şi ştiința de a pune în lumină personalitatea actoricească se vor transmite şi filmelor ulterioare ale lui Korda şi, într-o măsură mai redusă, filmelor produse de acesta.

Graham Greene, care, când nu scria romane, făcea şi critică de cinema, devenind un polemist ascuțit, spunea că producătorul Korda suferea de încetineală, tendință spre exagerare şi chiar vulgarizare. Ceea ce s-a numit stilul Korda e o permanentă oscilație între un cinema din care nu lipsesc ştiința spectacolului şi opulența vizuală şi un cinema rutinier, cu un minus de subtilitate şi adâncime. O altă caracteristică a filmelor regizate şi produse de Korda

rezidă în teatralitatea lor. Tipic în această privință rămâne *Pygmalion* (Anthony Asquith, 1938), ecranizare vioaie după Bernard Shaw, fermecător album de gravuri de epocă, traducere cinematografică fidelă piesei, sprijinită pe două forțe actoriceşti, **Wendy Hiller** şi **Leslie Howard**, amândoi amintind celebrul stil Mayfair, importat din teatru, stil ce punea accentul pe desăvârşirea tehnică a actoriei, eleganța şi măsura ei. Asquith ne dă o mostră de cinema ca derivație literară, în care posibilitățile expresive ale filmului ca limbaj sunt exploatate cu brio.

CINEMATOGRAFUL SOVIETIC LA ÎNCEPUTURILE SONORULUI. LEV KULEŞOV, AL. DOVJENKO, S.M. EISENSTEIN

La începuturile sonorului, cinematograful sovietic cunoaşte mari modificări față de epoca mută. Schimbările țin de revoluția estetică provocată de apariția sonorului, dar şi de climatul ideologic diferit față de anii ’20. Alături de expresionism, şcoala sovietică fusese, înainte de apariția sonorului, cea mai importantă grupare de cineaşti care legitimaseră caracterul de artă al cinematografului. Noutatea revoluționară a filmelor lui Eisenstein şi Pudovkin stătea în ingeniozitatea montajului, în surprinderea legăturilor neaşteptate dintre fenomene.

În anii ’30, experiențele referitoare la montaj încep să fie privite cu neîncredere şi considerate un semn de formalism, mai ales în a doua jumătate a deceniului. Se renunță treptat la monumentalitate, pe ecran apar imaginile vieții cotidiene, actuale. E o tendință care a dat câteva opere de valoare,dar care, prin dogmatizarea metodelor „realismului socialist” şi din pricina presiunilor ideologice, a dus la o anume frânare a activității celor trei mari regizori:

S.M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexandr Dovjenko. Şi aceştia au plătit tribut dogmatismului prin filme ca *Lunca Bejin* (Eisenstein) sau *Miciurin* (Dovjenko). Se cerea ca filmele să aibă valoare socială şi politică imediată. Exagerarea conceptului de conținut social a dus, treptat, la **simplificarea** limbajului cinematografic.

În anii ’30, paralel cu scăderea în importanță a montajului şi a compoziției plastice, creşte **ponderea scenaristului**, văzut ca un veritabil autor al filmului. O altă tendință este abandonarea **tipajului**, în favoarea actorului profesionist, ceea ce se observă chiar în filmele creatorului acestui concept, Eisenstein (mai ales în *Ivan cel groaznic*).

Aşa cum se întâmplase după Revoluție, producția propriu-zis de război revine la un caracter documentar accentuat, lucru impus de condițiile particulare ale producției cinematografice. Filmul de ficțiune este îmbogățit cu elemente de documentar sau documentarul e alcătuit pe baza corespondenței de pe front şi se ficționalizează. Tendința dispare după război, când în cinematograful sovietic apar tot felul de filme istorico-biografice consacrate culturii umaniste sau figurilor importante din istoria Rusiei.

Filmele biografice sunt în general de reconstituire istorică, dar au un caracter retoric prea apăsat. Dovjenko mai aminteşte de lirismul său legendar doar în câteva secvențe din *Miciurin*, în descrierea naturii, de pildă. Doar Eisenstein a rezistat cu adevărat, pentru că filmele istorice pe care le-a făcut au constituit pentru el bune prilejuri de construcție figurativă, de cizelare a cadențelor, au reprezentat

un spațiu în care s-a desfăşurat liber gustul eisensteinian pentru somptuozitate vizuală, pentru costume şi decoruri.

Filmele de tranziție, cele ale primilor ani, păstrează o serie dintre caracteristicile cinematografului sovietic clasic, aşa cum fuseseră ele formulate de regizori importanți. Tendința includerii de elemente documentare în ficțiune în anii ’30 îşi găseşte cristalizarea cea mai elocventă în filmul *Drumul vieții*-1931 de **Nikolai Ekk**. Este istoria acelor copii vagabonzi abandonați în timpul Războiului Civil, care se adunaseră în bande. Filmul surprinde operațiunea delicată a recuperării lor prin muncă, remarcându-se prin prospețimea detaliului realist, prin senzația de adevăr în descrierea acestei copilării tragice.

O altă direcție interesantă în cinematograful sovietic al anilor ’30-’40 experimentează posibilitățile expresive ale contrapunctului sonor. Ea îşi găsise teoreticienii în Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, autorii celebrului „Manifest” din 1928. Contrapunctul sonor este folosit de Pudovkin pentru valorile lui simbolice. În loc de a ne face să auzim exact ceea ce vedem, în coloana sonoră se introduce un sunet neaşteptat. De pildă, în filmul său *Dezertorul,* sunetele reale sunt înlocuite uneori cu sunete imaginare. Astfel, întreaga dispunere a fluxului de montaj este dictată de compoziția coloanei sonore. Nu numai zgomotele sunt utilizate după principiul asincronismului, ci şi muzica. În acelaşi film, în secvența reprimării unei demonstrații nu se aude muzică dramatică, ci eroică, un marş care creşte în intensitate.

O fericită consecință a integrării sonorului este apariția comediei muzicale. *Băieții veseli* de Grigori Alexandrov marchează apogeul acesteia. Autorul preia sugestii din burlescul american, din tradițiile circului rusesc, filmele lui sunt impregnate de un anume spirit folcloric. Alexandrov a mai realizat musicaluri în care se pot percepe şi elemente din tradiția americană a genului: *Volga, Volga*, *Primăvara* şi *Toată lumea râde, cântă şi dansează.*

LEV KULEȘOV

Filmografia lui **Lev Kuleşov** e una dintre cele mai inegale, aşa cum ne-o arată, de pildă, *Marele consolator* (1933) şi *Siberienii* (1940). Primul film îl are ca prototip al eroului principal pe **O'Henry***. Kuleşov nu îşi propune o evocare biografică, el recurge doar la câteva elemente din biografia scriitorului american şi încorporează unele sugestii din povestirile lui pentru a trasa portretul unui om care face şcoala vieții, un portret ficțional care aminteşte de spiritul lui O'Henry prin tandrețe, prin umorul gentil şi printr-o undă de lirism. Cel de-al doilea film îl aduce pe Kuleşov în rândul cineaştilor „de curte". *Siberienii* e istoria câtorva copii care vor să găsească faimoasa pipă a lui Stalin pierdută în timpul exilului său siberian, căutată cu asiduitate de micii eroi pentru a-i fi înapoiată conducătorului de la Kremlin ca un gest de recunoştință a tinerei generații. Avem

* *O'Henry* (1862–1910), jurnalist şi scriitor american. Promotor al prozei scurte, are darul narațiunii concise, adesea sub formă de parodii însoțite de comentarii satirice.

de-a face cu o preamărire a dictatorului, operată prin intermediul unei narațiuni adresate cu precădere publicului tânăr, o narațiune interesată de acțiune, de aventură.

ALEKSANDR DOVJENKO

Dovjenko face primul film sonor în 1932 – *Ivan*, portret al unui tânăr care, în lumea unui mare şantier, dobândeşte conştiința unei condiții sociale – cea muncitorească. În 1935, *Aerograd* vorbeşte despre naşterea unei noi aşezări din taiga, ridicată în luptă cu natura sălbatică şi cu diversiunile duşmanului intern (locuitorii ținutului, care se împotrivesc noului) şi extern (militarismul japonez). În 1939, *Sciors* e o odă închinată unei figuri istorice din timpul Războiului Civil, o figură tratată într-o lumină legendară. Toate aceste filme, în special ultimul, suferă de tezism, de emfază lozincardă şi de un monumentalism exterior. Dincolo de aceste păcate, ele relevă continuitatea preocupărilor stilistice ale regizorului ucrainean, pe de-o parte, şi discontinuitatea acestora, pe de altă parte. Universul poetic al lui Dovjenko e confirmat în câteva puncte esențiale: descrierea lirică a naturii, cu acel extraordinar pasaj din *Ivan* în care Dovjenko înalță un imn de laudă Niprului, pasaj comparat deseori cu faimoasa pagină gogoliană din *Taras Bulba*. Vâna folclorică, evidentă în aura de erou baladesc pe care o capătă bătrânul Bojenko din *Sciors*, prezența frecventă a metaforei şi a simbolului, accentul satiric existent în *Ivan*, ritmul amplu, maiestuos, al organizării

imaginilor din *Aerograd* şi mai ales din *Sciors,* ritm întâlnit în *Pământ,* sunt date particulare ale stilului său. Puncte de discontinuitate apar încă în *Ivan*. Filmul are o sintaxă cinematografică dintre cele mai complexe, de vreme ce montajul luxuriant, arborescent, implică ramificații narative ale căror justificări nu sunt percepute instantaneu, ci doar mai târziu, când spectatorul înțelege sensul global al pasajului. Filmul propune câteva inovații expresive îndrăznețe. E vorba de adresarea personajului către spectator, într-o mizanscenă în care actorul priveşte pe axul camerei, procedeu pe care îl vom regăsi în practica mişcărilor inovatoare din anii '50 – '60. De asemenea, e vorba de ceea ce s-ar putea numi „corul vorbit", cu alte cuvinte de rostirea aceloraşi replici la unison de către două sau mai multe personaje. Ambele tehnici implică asumarea declarată a convenției cinematografice, depăşirea realismului imediat al reprezentării. Din *Sciors* sunt de menționat valorile intens picturale ale câtorva secvențe: secvența atacului pe câmpul acoperit de zăpadă, cu siluetele negre ale mulțimii de soldați, cu o rezolvare plastică amintind de Bruegel, şi secvența înmormântării lui Bojenko, o secvență cu coloratură folclorică, în care eroul muribund e purtat pe o targă printre lanurile de grâu copt pentru ca, în clipa morții lui, soarele să se întunece şi să dispară. Drumul lui Dovjenko nu e scutit de opreliştile puse de dogma ideologică a momentului. În cele trei filme amintite, amprenta ei se descifrează lesne în nota propagandistică pe care o exprimă mitul eroului pozitiv – în *Ivan* – sau în intenția de a face din *Sciors* perechea ucraineană a lui Ceapaev din filmul

omonim al lui **Serghei şi Gheorghi Vasiliev**, *Sciors* fiind, de altfel, comandat personal de către Stalin.

În cazul lui *Miciurin* (1940), ultimul film al cineastului, situația e de-a dreptul dramatică. Dovjenko se vede silit să modifice masiv scenariul în cursul turnărilor. E momentul în care **Trofim Lîsenko**, discipolul lui Miciurin, porneşte, cu ajutorul lui Stalin, atacul împotriva geneticii – ştiință repudiată, decretată o „ineficiență" şi chiar „pseudoştiință". Scenariul trebuie să fie adaptat din mers acestor noi exigențe aşa-zis „ştiințifice". În consecință, filmul lui Dovjenko nu numai că suportă transformări radicale, impuse regizorului-scenarist, dar se vede şi dat pe mâna altcuiva, astfel încât versiunea finală conține secvențe care nu au fost regizate de autor. *Miciurin* conține multe secvențe împănate cu plicticoase dizertații despre rostul ştiinței, secvențe de un didacticism pe cât de greoi, pe atât de agresiv. Numai rareori talentul lui Dovjenko răzbate în această birocratică biografie cinematografică. În acest sens ar putea fi pomenite două secvențe: cea în care Miciurin, covârşit de moartea soției lui, străbate un peisaj patetic, cu ierburi biciuite de vânt, cu vârtejuri de păsări care pică din înaltul cerului, precum şi secvența plimbării eroului prin grădina înflorită, cu deschiderea florilor ca la mişcarea vrăjită a unui magician, căci bastonul care îl ajută pe Miciurin la mers devine o baghetă fermecată.

Între *Sciors* şi *Miciurin*, Dovjenko scrisese *Ukraina în flăcări* (1943), consacrat Celui de-al Doilea Război Mondial, scenariu pe care Stalin îl acuză de naționalism ucrainean şi de abatere de la leninism. Fragmente din acest scenariu vor sta la baza filmului

regizat de **Iulia Solnţeva** – *Povestea anilor înflăcărați,* în anii ’60; de altfel, Solnțeva va transpune pe ecran şi alte scenarii rămase de la Dovjenko, între care şi *Desna fermecată,* evocare a copilăriei petrecute în satul ucrainean. Întotdeauna au rezultat, din păcate, filme mediocre.

SERGHEI EISENSTEIN

Primul film sonor al lui Eisenstein apare abia în 1938. *Aleksandr Nevski* se bucură la premieră de o bună primire; e retras de pe ecrane abia după semnarea pactului Ribbentrop – Molotov şi reluat în 1941, la începutul războiului, reluare dictată de ideea mobilizării maselor populare împotriva ocupantului. Până la *Aleksandr Nevski,* numele lui Eisenstein apăruse pe genericul filmului de scurtmetraj *Furtună la Sarraz,* lucrat în colaborare cu **Hans Richter**, film despre care ştim, din mărturiile timpului, că voise să exprime în limbaj simbolic şi glumeț spiritul nonconformist al filmului de avangardă, întruchipat de exponenții lui prezenți la „Congresul Cinematografului Independent” ținut la castelul Sarraz de lângă Lausanne. În 1930, Eisenstein acceptă, din pură ambiție, să semneze în calitate de coregizor *Romanță sentimentală,* turnat în Franța de **Grigori Aleksandrov**. Plecat la Hollywood, cineastul înregistrează multe eşecuri cu proiecte ambițioase, cum e, de pildă, ecranizarea romanului lui **Theodore Dreiser** *O tragedie americană,* ecranizare care urma să experimenteze vocea din off ca una dintre resursele expresive ale scenariului. La sugestia lui Flaherty şi finanțat de **Upton Sinclair**, Eisenstein

ajunge în Mexic, începând lucrul la o frescă de mari dimensiuni pe care nu o va duce la bun sfârşit, *Que Viva Mexico!*. În 1932, filmările sunt oprite de Sinclair, nemulțumit de cheltuielile echipei de filmare, influențat de producătorul executiv, cumnatul scriitorului, şi de telegramele primite de la Stalin, din care află că cineastul rus „a pierdut încrederea tovarăşilor săi”. Din materialul tras pentru film, Hollywoodul va folosi o serie de imagini, fără voia autorului, în filme de ficțiune cu subiect sau atmosferă mexicană, după cum acest material va fi montat, tot fără acordul autorului, în diverse versiuni îngrijite de Sol Lesser, producătorul seriei *Tarzan*, sau exploatat de Mary Seaton, autoarea unei biografii a lui Eisenstein, ori de Jay Leyda, important istoric al cinematografului rus şi sovietic. La ele se va adăuga, în 1979, varianta semnată de **Grigori Aleksandrov**, secundul lui Eisenstein, variantă socotită a fi relativ fidelă față de intențiile lui Eisenstein. *Que Viva Mexico!* urma să fie un poem epico-liric monumental care să înfățişeze istoria Mexicului din matriarhat până în prezent, şi chiar mai mult decât atât, căci urma să aibă şi o dimensiune proiectivă, în acea parte destinată să surprindă reflecții despre viitorul națiunii mexicane. Filmul fusese gândit ca o construcție polifonică, centrată pe câteva mari motive: moartea, natura, iubirea, aspirația spre libertate, o construcție amplă care trebuia să pună în evidență frumusețea peisajului natural al țării, ceremonialurile folclorice născute încă în epoca precolumbiană, permanența tradițiilor culturale naționale (acest ultim element explică desele referiri ale lui Tissé şi Eisenstein la arta muralişti lor autohtoni). Unghiul grandios urma să se regăsească

şi într-un alt proiect al cineastului, *Canalul Fergana*, pentru care Eisenstein elaborase decupajul, făcuse schițele de decoruri şi de costume şi stabilise distribuția. *Canalul Fergana* trebuia să se centreze pe tema raportului dintre om şi natura ostilă, privilegiind motivul apei ca simbol al vieții, după cum trebuia să aibă o cuprindere temporală impresionantă, din vremea lui Tamerlan şi până în actualitate. Proiectul va fi oprit în ajunul primei zile de filmare.

Cel mai dramatic episod din biografia cineastului începe în 1935 şi se termină în 1937. Este vorba de avatarurile prin care trece *Lunca Bejin*. Filmările încep în 1935, sunt întrerupte mai întâi din cauza nemulțumirilor lui Eisenstein pricinuite de scenariul lui Aleksandr Râşevski, adeptul aşa-zisului scenariu emoțional, apoi de îmbolnăvirile cineastului, apoi de hărțuielile la care acesta este supus de către birocrația de partid. Filmările sunt oprite definitiv în 1937, pentru că în materialul filmat autoritățile simțiseră atenuarea dimensiunii propagandistice (subiectul filmului era inspirat de cazul Pavel Morozov, copilul care îşi denunțase tatăl ca duşman al poporului, al colectivizării). Eisenstein orientase materialul viitorului film spre zona mitului, a luptei generice dintre bine şi rău, fără a da suficientă pondere tezei politice, aşa cum crezuseră autoritățile, a căror mânie fusese iscată şi de frecventele aluzii biblice conținute de imagini. Din *Lunca Bejin* s-au păstrat doar câteva capete de plan pe care, în 1971, **Serghei Iutkevici** le montează într-un scurt fotofilm (film alcătuit din fotografii fixe, din cadre fixe).

. . . . . .

BIBLIOGRAFIE ESENȚIALĂ*

Agel, Henri, *Les grands cinéastes*, Éd. Universitaires, Paris, 1960.

Aristarco, Guido, *Utopia cinematografică*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1992.

Armes, Roy, *A Critical History of British Cinema*, Secker and Warburg, London, 1978.

Brownlow, Kevin, *The Parade's Gone By...*, Knopf, New York, 1968.

Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. 1895 – 1945*, Editori Riuniti, Roma, 1979.

Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni '80*, Editori Riuniti, Roma, 1982.

Chimet, Iordan, *Eroi, fantome, şoricei*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970.

Clair, René, *Reflecții despre film*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968.

Cowie, Peter, *Swedish Cinema, from „Ingeborg Holm" to „Fanny and Alexander"*, The Swedish Institute, Stockholm, 1987.

* *Bibliografia esențială* însoțea programa analitică a cursului de *Istoria filmului universal* ținut de George Littera.

Eisner, Lotte, *L'écran démoniaque*, Le Terrain Vague, Paris, 1965.
Gheorghiu – Cernat, Manuela, *Filmul şi armele*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1983.
Hennebelle, Guy, Gumucio Dragon, A., *Les Cinémas d'Amérique latine*, Lherminier, Paris, 1981.
Iliu, Victor, *Fascinația cinematografului*, Antologie de Bianca Sofia Iliu şi George Littera, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1973.
Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film*, Harcourt, New York, 1968.
Jeanne, René, Ford, Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma*, v. I-IV, Laffont, Paris, 1947-1958.
Kracauer, Siegfried, *De Caligari à Hitler*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1984.
Leprohon, Pierre, *Maeştrii filmului francez*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1969.
Leutrat, Jean Louis, *Cinematograful de-a lungul vremii: o istorie*, All Educational, Bucureşti, 1995.
Leyda, Jay, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Allen and Unwin, London, 1960.
L'Herbier, Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Coreea, Paris, 1946.
Martin, Marcel, *Le cinéma français depuis la guerre*, Edilig, Paris, 1984.
Mast, Gerald, *A Short History of the Movies*, Macmillan Pub. Comp., Maxwell Macmillan Canada, New York – Toronto, 1992.
Mitry, Jean, *Le cinéma expérimental*, Seghers, Paris, 1974.
Mitry, Jean, *Histoire du cinéma*, v. I-IV, Ed. Universitaires, Paris, 1967-1973 şi J. P. Delarge, Paris, 1980.

Poncet, Marie Thérèse, *Dessin animé, art mondial*, Le Cercle du Livre, Paris, 1956.
Popular European Cinema, Edited by Richard Dyer and Ginette Vincendeau, Routledge, London and New York,1992.
Potra, Florian, *Aurul filmului*, v. I-II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984, 1987.
Richie, Donald, *The Japanese Movie*, Kodansha International, Tokyo, 1966.
Rotha, Paul, *Documentary Film*, Faber and Faber, London, 1936.
Sadoul, Georges, *Histoire générale du cinéma*, v. I-IV, Denoel, Paris, 1975.
Sadoul, Georges, *Istoria cinematografului mondial, de la origini până în zilele noastre*, Ed. ştiințifică, Bucureşti, 1961.
Secolul cinematografului, (Coordonatori: Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu), Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989.
Suchianu, D. I., Popescu Constantin, *Filme de neuitat*, v. I-IV, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972 – 1977.
Weales, Gerald, *Canned Goods as Caviar*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1985.
Wright, Basil, *The Long View*, Granada, London-New York-Sydney-Toronto, 1976.
Zavattini, Cesare, *Opere*, Bompiani, Milano, 1974.

MĂRTURII DESPRE GEORGE LITTERA

GEORGE LITTERA NE LIPSEȘTE

Întâmplarea face ca tocmai în aceste zile să citesc cartea lui François Truffaut *Les plaisirs des yeux* – de fapt o culegere postumă de articole şi eseuri – în care este inclusă şi prefața scrisă de el la monografia *André Bazin* semnată de americanul Dudley Andrew. Arată Truffaut: „Pentru că e vorba de o prefață, am căutat să vorbesc despre Bazin păstrând o anumită distanță, ca şi cum el ar fi fost pentru mine un om ca oricare altul. Or, André a fost omul pe care l-am iubit cel mai mult".

Stau la computer, în fața *paginii albe* care mă inhibă şi încerc să scriu despre George Littera. Ştiu că ceea ce scriu va apărea (alături de alte mărturii ale celor care l-au cunoscut şi prețuit) ca adaos la ***Cursul de Istoria Filmului Universal*** ținut de el timp de aproape patru decenii la Facultatea de Film. Să scriu, deci, „păstrând o anumită distanță" despre George Littera?! Dar e imposibil! Căci despre El, cel ce a fost *Profesorul* pe care şi-l visează orice student şi *Mentoru*l pe care ți-l alegi în viață nu poți să scrii decât cu Iubire. Şi Admirație. Şi Recunoştință... Şi numai la superlativ! Dar, în timp ce scriu aceste cuvinte am strania senzație că *Profesorul – Mentorul*

meu mă priveşte insistent şi mustrător – Da, ştiu cât de mult Îi displăceau epitetele şi vorbele mari! *Argumente, nu adjective* – iată ce ne cerea mereu la orele de clasă.

De fapt, e foarte greu să vorbeşti despre George Littera *in absentia*... Pentru oricine va parcurge paginile Cursului va fi evident că *Legenda George Littera* e o realitate: cunoştinţe enciclopedice dublate de o informaţie mereu şi mereu adusă la zi, conexiuni neaşteptate şi interpretări seducătoare, rigoare şi spirit metodic, claritate în expunere, fermitate în opinii, argumentaţie solidă, justeţe şi logică în aprecieri. Dar, un perfecţionism dus până la extrem l-a făcut să încredinţeze tiparului nu multe scrieri (însă tot ce a semnat, fie că era cronică la un film, fie că era un eseu despre Dovjenko sau Iliu, a reprezentat întotdeauna o contribuţie majoră la înţelegerea fenomenului cinematografic). De altfel, se cunoaşte că însuşi acest ***Curs*** a fost reconstituit după notiţele luate în clasă de către studenţi. Grija, de-a dreptul obsesivă, pentru proprietatea exprimării, pentru alegerea cuvântului cel mai potrivit într-un anumit context, eleganţa şi expresivitatea vorbirii, au făcut ca fiecare frază rostită de el să poarte marca „bun de tipar". Totuşi, acestui ***Curs*** – ce poate concura cu succes cele mai complete, mai ambiţioase şi mai enciclopedice Istorii de Cinema scrise vreodată în lume (de la Sadoul, Jean Mitry, René Jeanne si Charles Ford citire) – îi lipseşte ceva. Ceva esenţial: *Omul George Littera.*

Extrag dintre multele amintiri dragi, un moment – Seminar de critică de film, secţia Teatrologie-Filmologie într-o zi a anului 1966 (sau poate 1967). În discuţie

Cenuşă şi Diamant (după aproape un deceniu de la lansare, filmul lui Andrzej Wajda ajunsese în fine şi pe ecranele noastre şi rula, într-o singură copie, la un cinema de cartier). Littera ne întreabă dacă ne-am făcut tema – adică dacă am văzut filmul. Rezultatul: cam jumătate din clasă „nu apucase încă" (deşi avusesem o săptămână la dispoziţie). N-am să uit niciodată expresia ce s-a aşternut pe chipul lui. Nedumerire, supărare, tristeţe şi, mai ales, uimire. Parcă nu-i venea să-şi creadă ochilor şi urechilor. A încercat să formuleze un reproş. Dar, a renunţat repede. Şi-a aprins o ţigară şi apoi, fără grabă, s-a aşezat la catedră şi *pipăindu-şi*, ca de obicei, cu grijă fiecare cuvânt rostit, a început să povestească aşa, ca într-o doară, cum – în urmă cu câteva zile – s-a întâlnit cu un fost coleg de facultate, pe care nu-l mai văzuse de mult, fiindcă acesta se stabilise ca profesor într-un sat, pe undeva pe lângă Câmpina. Ţin minte toate aceste amănunte deoarece eu, asemeni întregii grupe, eram intrigată şi nu înţelegeam de ce Littera, proverbial pentru rigoarea şi logica fiecărei intervenţii a sa, ne povestea toate acestea. Dar, cum era şi un excelent orator, care ştia să dea suspans fiecărui amănunt, ne-am lăsat prinşi de poveste şi aşa am aflat că fostul lui coleg îi mărturisise că profitase că avea o zi liberă şi venise anume la Bucureşti ca să vadă „*Cenuşă şi Diamant*" – căci citise atâtea despre film şi ardea de nerăbdare să-l vadă... Că filmele erau micile lui bucurii şi că şi-ar fi dorit atât de mult să aibă şi el norocul unei meserii unde „trebuie să vezi filme". De atunci, nimeni nu a mai venit la orele lui Littera cu „tema nefăcută". Înţelesesem că a vedea filme era nu o obligaţie, ci un privilegiu. Şi că eram nişte aleşi ai sorţii: aveam cea mai râvnită şi mai minunată meserie din lume!

Am ales să amintesc acest moment, nu pentru că ar fi cel mai „ reprezentativ”. E doar cel mai uşor de istorisit. Căci, cum poți să povesteşti un seminar despre *Nopțile Cabiriei*, în care Littera *a jucat* în fața noastră secvența finală a filmului. Şi unde am fost cu toții martorii unei întâmplări magice: pe fața lui au apărut ochii şi surâsul Cabiriei/Giulietta Masina. Şi de atunci, în mod inexplicabil şi paradoxal, de câte ori mă gândesc la filmul lui Fellini, o văd pe Cabiria/ Masina purtând ochelarii şi costumul de haine gri al lui George Littera !

Cine nu l-a cunoscut, nu i-a fost student/coleg/ prieten, cine nu a avut şansa să-i fi fost în preajmă, deci nu a cunoscut fericirea de a se contamina, de a se îmbolnăvi fără scăpare şi definitiv de *dragostea lui pentru cinema*, acela nu poate înțelege genul de fascinație pe care George Littera a exercitat-o asupra a generații şi generații. Şi, mai ales, nu poate înțelege de ce El continuă să reprezinte şi acum, la zece ani de la trecerea lui din viață, un reper profesional şi moral pentru o întreagă breaslă.

Scria Truffaut în 1983 despre Bazin: „André a murit acum 25 de ani şi s-ar putea crede că trecerea timpului a mai atenuat durerea provocată de absența lui. Dar, nu e aşa. Bazin ne lipseşte!”

Da, aşa e ! George Littera ne lipseşte ! Acum, mai mult ca oricând, avem atât de multă nevoie de el !

Prof. univ. dr. VIORICA BUCUR

SCHIȚĂ PENTRU UN PORTRET

N-au trecut decât patru-cinci luni de la gala de închidere a Festivalului cinematografic studențesc „CineMAiubit”. Tânărul profesor George Littera primea atunci un „premiu de excelență”, pentru întreaga sa activitate filmologică şi profesională, de critic, teoretician şi istoric al artei a şaptea. Stăruie, încă, în amintirea participanților, aplauzele intense, prelungite, ale publicului din sala cinematografului „Studio”: o sală întreagă – studenți, colegi, cineaşti şi cinefili de toate vârstele, camarazi de breaslă ai profesorului George Littera –, o sală entuziastă a aplaudat în picioare, minute în şir, omagiind astfel o personalitate de excepție a învățământului cinematografic românesc, a criticilor şi filmologilor din România. Încurcat, parcă, de ovațiile spectatorilor, profesorul George Littera a făcut tot ce a putut pentru a stăvili cascada uralelor, a încercat zadarnic – cu gesturi timide, stânjenite, speriate – să potolească entuziasmul public, pentru ca, într-un târziu, într-un foarte târziu, când spectatorii şi-au epuizat aplauzele, să rostească, emoționat la culme, câteva vorbe de mulțumire, de nedumerire, de auto-liniştire, cu superba modestie a celor hărăziți

cu duhul sfânt al talentului, al vocației, în profesia lor. Vreme de peste trei decenii, tânărul profesor George Littera a slujit cu devotament cauza învățământului artistic românesc, dăruind tot ce a avut mai bun ucenicilor săi, uitându-se pe sine, ba chiar sacrificându-se pe sine. Zeci, sute de foşti studenți ai săi – regizori, operatori, filmologi – îi sunt recunoscători până la lacrimă, îl consideră un model de neatins. A avut şi el un model, în anii formării sale, pe eminentul cineast şi om de cultură Victor Iliu. De aceea, una dintre cele mai importante lucrări teoretice publicate de George Littera de-a lungul anilor a fost antologia – editată împreună cu Bianca Sofia Iliu – *Fascinația cinematografului* de Victor Iliu (şi postfața la acest volum, o „schiță pentru un portret" al cineastului). De cărțile sale n-a găsit timp să se ocupe. Cineva, repede, va trebui să-i strângă şi să-i publice lucrările sale teoretice, un tezaur neprețuit: sunt câteva dintre cele mai importante pagini din întreaga istorie a gândirii cinematografice româneşti, fie că privesc principiile specificului filmic, fie că parcurg momente esențiale ale istoriei filmului de pretutindeni şi de la noi, fie că vizează opera principalilor teoreticieni ai artei a şaptea. De cărțile sale, tânărul profesor şi doctor în istoria filmului n-a găsit timp să se ocupe. A trăit intens pentru ceilalți, a ars ca o lumânare şi s-a stins, la numai 58 de ani, gândindu-se la studenții săi, grăbindu-se să iasă din spital şi să se reîntoarcă la şcoală. S-a sacrificat pe sine. Nici de boala sa n-a găsit timp să se ocupe. Şi boala l-a învins. A urmat, parcă, şi la acest capitol, „lecția" maestrului său, care se stingea la nici 56 de ani...

De la Victor Iliu, George Littera a luat ce era mai de preț, a vrut să-i semene, a ajuns să-i semene... Vorbele spuse de Ecaterina Oproiu, la câțiva ani după despărțirea de Victor Iliu, „Angelicus", vor putea să-l evoce, peste ani, fără o virgulă schimbată, pe George Littera. Ascultați... Toate secvențele în care îl păstrează memoria mea poartă în ele o grație atât de celestă, încât acum, peste ani, când mi-l amintesc, îmi vine să cred că şi atunci când era printre noi, când respira fumul şi ranchiuna interminabilelor noastre sedințe, când priveghea mărunțele noastre hărțuieli, îngândurat, cu un surâs pierdut, nespus de milos în fața jalnicelor patimi, când îmi amintesc desprinderea cu care ne priveghea duelurile, întristarea fără reproş a acelei priviri îndepărtate, care se mira parcă: „ăştia sunteți? de ce sunteți aşa?", când, din nou, peste ani, îi readuc imaginea siluetei sale subțiri, şi o aşez pe scaunul lui – scaunul acesta a rămas gol la propriu şi la figurat, pentru că, într-adevăr, de data asta cel plecat n-a putut şi nu va putea să fie înlocuit – acum când îl am în fața ochilor mai viu decât era în viață, acum de-abia înțeleg, că de fapt, încă de pe când era, el a aparținut nepământului. Oare George Littera nu a fost, şi el, un „Angelicus"? Cine, oare, dinlăuntrul breslei noastre va mai putea duce pe umeri povara de a fi şi mai ales de a rămâne *angelic*? Oare George Littera n-a fost – cum scria Lucian Pintilie despre Victor Iliu – prima noastră conştiință estetică, o conştiință-criteriu? Dar vorbele pe care George Littera le spunea, el însuşi, despre Victor Iliu, nu i se potrivesc, oare, până la perfecta suprapunere? Renunț, iarăşi, la ghilimele...

Pasiunea cinematografului, pură şi mistuitoare ca o flacără a pus o pecete profundă asupra destinului său, s-a convertit, ca la puțini alții, într-un mod existențial, şi toate ipostazele sub care ni se înfățişează personalitatea lui – critic, profesor sau animator al vieții de breaslă – nu mărturisesc decât consecvența, exemplară, cu care a fost slujit un crez. Viața lui, adevărata viață, a fost reflecția permanentă, interogația continuă, fervoarea cu care s-a dedicat muncii şi umilitatea, o superbă umilitate în fața cinematografului. Fără să ştie, prin astfel de considerații, George Littera îşi desena autoportretul...

Plecat atât de tânăr dintre noi, cu atâtea şi atâtea proiecte neterminate, George Littera lasă în urma sa, pentru toți cei care am avut şansa să-i fim cândva în preajmă, o amintire de neşters. Îşi alegea cuvintele cu o minuție de bijutier, îşi alegea filmele preferate cu o bucurie de copil şi cu o pricepere de mare maestru, era el însuşi o cinematecă, toată istoria filmului mondial şi românesc trecuse pe ecranul minții sale, pe ecranul inimii sale, considerațiile sale despre filme sunt, deopotrivă, lecții de cinema, lecții de măiestrie, lecții de viață. Iată, în încheierea acestor gânduri de rămas bun, o pagină din analiza filmului „*Pădurea spânzuraților*" (dintr-un bine cunoscut studiu al său, „În căutarea limbajului"): „Există în *Pădurea spânzuraților* o neobişnuită concretețe în reconstituirea universurilor fizice. Senzorialitatea imaginilor provine din puzderia de amănunte infinitezimale pe care le sesizează aparatul de filmat, din sensibilitatea lui la densitățile şi texturile materiei: geamul tulbure al arestului, moliciunea pernelor al căror miros îl inspira

Bologa, aburii unei mâncări, duritatea pietrei, materialitatea zidurilor roase de timp. Aceeaşi senzație de plenitudine realistă o lasă lumea sonoră a filmului: zgomotele mai ales – şuieratul vântului în spațiul pustiu, scârțâitul lemnului, clipocitul sticlos al noroiului, respirația şi înghițiturile mărunte ale lui Klapka, gâfâitul ca de fiară hăituită al lui Bologa – capătă o precisă funcție expresivă. Din acest gust pronunțat pentru detaliul de viață nespectaculos, ca şi din scrupuloasa reconstituire a cadrului de epocă, de la arhitectură la vestimentație şi mobilier, se trage veracitatea cvasidocumentară, cronicărească, pe care o are, nu de puține ori, filmul: pe această puternică rețea realistă a imaginilor apar şi se dezvoltă valorile simbolice". Chiar: câți dintre noi au avut curajul, în blestemata noastră tranziție, să rămână angelici, să-şi păstreze neîntinată, ca pe cel mai prețios talisman, demnitatea profesiei?

CăLIN CĂLIMAN
(„Contemporanul – ideea europeană"),
13 aprilie 2000

DOMNULUI PROFESOR, CU DRAGOSTE

Tranziția României dinspre tiranie spre libertate a coincis, nefericit, cu un crepuscul de civilizație. Profeția lui Spengler se împlineşte implacabil: valorile tradiționale ale modului de viață şi de gândire european se sting sub ochii noştri. Încă temporizată în vestul continentului, agonia ia forme brutale în găoacea noastră răsăriteană...

Într-un asemenea timp al degradării, nostalgia devine o necesară terapie. Disperată, memoria se agață de repere, de modele. Pentru mica familie universitară a filmului şi pentru spațiul cultural românesc, Profesorul George Littera rămâne un salutar model. Erudit de modă veche, enciclopedie vie, pasionat cinefil, intelectual de o desăvârşită civilitate, prețuit pentru eleganța spiritului şi totala candoare, părea să aparțină altei lumi. În jungla bântuită de şacali şi hiene a criticii noastre de film contempla angelic viermuiala de interese, imun la ticăloşie.

Apostolatul carierei didactice l-a acaparat cvasi-total. Îşi iubea studenții şi ei, fără excepție, l-au adorat...

În toamna lui 1964, proaspătul absolvent de Filologie (Limbă şi Literatură Română) îşi încheia stagiul militar în infernul cazon de la Vânjul Mare

când un mesaj urgent l-a chemat în Capitală. Se redeschidea Secția de Teatrologie – Filmologie a I.A.T.C. şi Florian Potra îl recomandase să-i fie asistent.

Am avut şansa să aparțin primei lui promoții de studenți, alături de George Banu, Mihai Creangă, Ioana Creangă, Florica Ichim, Horia Pătraşcu, Olteea Vasilescu. Pe atunci I.A.T.C. funcționa în spațiul magic al cădirii din Schitu Măgureanu, deasupra Teatrului Bulandra. Clasa noastră, cât un degetar, era la ultimul etaj, sub acoperişul țuguiat. Ferestrele lunguiețe, sub arcade adânci, dădeau spre cheiul Dâmboviței dincolo de care se înălța princiar una din bijuteriile Bucureştiului: cetatea-mânăstire Mihai Vodă. Laicizată de regimul comunist în lăcaş al Arhivelor Statului, îşi păstrase totuşi intactă arhitectura. Turla şi crucea ei biruitoare ne atrăgeau magic privirea dacă ne plictisea un curs. Niciodată când ne vorbea George Littera.

Ne cucerise din prima zi. Amuzați de contrastul dintre fizicul firav, delicat, şi glasul de stentor, dintre timiditatea aproape maladivă şi rezonanța scenică a rostirii, l-am fi poreclit afectuos „Il tenorino". Dar n-am cutezat. Părea de vârsta noastră, ba chiar era de o seamă cu câțiva dintre noi, şi totuşi ne impunea. Avea o incredibilă autoritate. Dacă ne permiteam glume pe seama profesorilor depăşiți sau semidocți, pe el îl ascultam cu religiozitate.

Format în universul filologiei clasice, sub directa îndrumare a unor mari cărturari ca Tudor Vianu sau George Călinescu, avea o rigoare a argumentației şi o precizie a informației cum rareori aveam să mai întâlnim. Într-un anume sens, cultura cinema-

tografică şi-a format-o din mers, alături de noi, descoperind pentru noi şi odată cu noi comoara filmelor mute şi interbelice de la Arhiva din Jilava. În acel parcurs inițiatic comun, jaloanele culturale pe care ni le furniza, cu pasiune şi răbdare – De Sanctis, Croce, Blaga, Bazin –, intransigența jansenistă a criteriilor şi fermitatea opțiunilor estetice ne-au influențat decisiv nu doar gustul, ci şi privirea asupra lumii. Libertatea lui interioară ne-a transmis-o. Direct şi fără echivoc. Nu-mi amintesc vreodată să fi surprins o cât de vagă umbră de stângism sau de reverență obedient politică, conjuncturală, în discursul lui. Ne vorbea de la catedră de parcă s-ar fi aflat la Sorbona, în inima Parisului şi nu într-un Bucureşti abia ieşit din spaimele „obsedantului deceniu".

Intelectual rasat, ne transmitea cu finețe făclia unei insurgențe tăcute, dar eficiente.Fără să fie un dizident, în actualul sens al cuvântului, a reprezentat prin excelență acea rezistență surdă şi tenace împotriva sistemului. Din doar trei cuvinte rostite cu patosul lui unic, cu flacăra aceea interioară pe care îmi imaginez că o vor fi avut un Bălcescu sau un Bolliac – pe care atât de des ni-i evoca –, înțelegeai că Littera era „altfel"…

Şi totuşi, în unicitatea lui, a rămas de o incredibilă modestie. Pe care astăzi o percepem ca o superbă formă de refuz, de abstragere din context.

A scris puțin, pentru că era un perfecționist. Extrema rigoare şi spiritul critic împinse la extrem, dorința de a-şi şlefui textele până la atingerea esenței, rimau cu personalitatea lui. Exigent cu ceilalți era super-exigent cu sine. În vreme ce colegi de

breaslă grafomani scoteau volum după volum, plagiau fără să clipească, sau însăilau mii de pagini ilizibile, George Littera şovăia să-şi încredințeze textele tiparului. Ştiind că devenise un punct de referință, o instanță morală în filmologia românească, aştepta să aibă răgaz să ne ofere o operă fundamentală. Nu bănuia că acel răgaz nu-i mai era sortit. Plecat prea devreme, a lăsat în urmă mai mult decât un opus pe un raft de bibliotecă: zecile de promoții de regizori, operatori, scenarişti, filmologi, monteuri, pe umerii cărora se reazămă astăzi audiovizualul românesc, artişti care au descoperit marea istorie a cinematografului universal din unghiul *lui* de vedere, atât de adevărat, atât de personal, atât de iremediabil îndrăgostit de arta a şaptea.

Într-o seară de decembrie, Festivalul CineMaIubit i-a decernat Profesorului George Littera un Premiu de Excelență. Emoționat, cu stângăcie adolescentină şi obrazul adânc marcat de boala care îl rodea insidios, a urcat pe scenă în uralele sălii arhipline. Cu lacrimi în ochi privea nedumerit acea *standing ovation* care nu se mai sfârşea. Momentul părea rupt dintr-un film american drag lui, *To Sir, with Love*, cu Sidney Poitier în rolul unui profesor cu vocație de înger…

Şi noi îl aplaudam, îl aplaudam pe „dom' Profesor", pe „Gigi", prietenul de-o viață, cu inima strânsă, cu revoltă față de destin, cu dragoste şi recunoştință infinită pentru tot ce ne dăruise tuturor, studenți şi colegi: erudiție, devotament şi sacrificiu de dascăl desăvârşit.

Prof univ. dr. MANUELA CERNAT

LECȚIILE LUI GEORGE LITTERA

Un demers asemeni celui care a dus la naşterea acestei cărți am crezut, la început, că este poate unic şi de aceea stârneşte atâtea controverse, ba chiar este contestat.

Pe parcursul etapelor de lucru la această carte, având constant şi sprijinul doamnei Ileana Littera, domnia sa fiind nu numai cadru universitar, dar şi cunoscut traducător, am aflat că există precedente ilustre, publicate chiar la noi. Prestigioasa Editura POLIROM – IAŞI (căreia îi mulțumesc şi pe această cale pentru amabilitatea dovedită în furnizarea unor informații) a publicat în 1998 *Curs de lingvistică generală* de **Ferdinand de Saussure**, reconstituit, la fel ca *Istoria filmului universal – 1895–1945*, tot după notițele studentilor. Acum, la POLIROM, se află în lucru o nouă carte, un curs de filozofie al lui **Vladimir Jankélévitch**, *Text stabilit, adnotat şi prefațat de Françoise Schwab*; îngrijitoarea ediției explică, în prefață, cum a stabilit textul pornind de la notițele studenților.

Cred că aceste două exemple sunt suficiente pentru a justifica şi legitima demersul nostru.

Mai mulți foşti studenți, generații diferite, înşirate pe mai bine de patru decenii, au adunat notițele,

aburul amintirilor, vibrația sufletelor lor, străduindu-se să le dea materialitate şi să reconstituie, să reînvie un om-reper, un Profesor, ca să transmită mai departe ceva din verbul său, din imaginea şi personalitatea sa, până nu se topeşte totul sub imperiul trecerii inexorabile a timpului...

Profesori stimați şi iubiți de elevi şi studenți sunt mulți şi sper că vor mai fi... Şi respectați... Profesori care şi-au pus amprenta pe viața noastră, în special pe cea interioară, şi ne-au format. Adesea îi invocăm şi le mulțumim că, datorită lor, noi ştim să vorbim şi să scriem corect. Dascălii aceştia ne-au dăruit, mai ales, un instrument neprețuit, pe care nu-l putem pierde: capacitatea de a judeca. Pe unii dintre discipoli, cine ştie, şi în funcție de datele individuale ale fiecăruia, i-au învățat să fie modeşti şi scrupuloşi, calități care păreau a fi prețuite. Minunate calități, dar care nu ajută totdeauna în viață! Şcoala e Şcoală, Facultatea e Facultate, regulile par simple: înveți, răspunzi bine, ai note bune – deci eşti apreciat! – poți spera !

Totul părea a avea o logică, o coerență, sau aşa ni se părea, cum se spune, „pe vremea noastră". Dar VIAȚA? VIAȚA e cu totul altceva, are alte reguli, necunoscute, neprevăzute, şi te trezeşti... că nu ştii „lecția"! Un curs de „viețuire", sau măcar de „supraviețuire", nu este inclus în nicio „programă", în niciun „Curriculum", nici ieri şi nici azi, când ar fi şi mai necesar... „Se salvează cine poate", dar, pentru fiecare, atât salvarea, cât şi viețuirea, au alte repere, şi acestea nu se pot preda...

Profesorii pot fi modele şi tinerii şi-i aleg, fiecare ştiind de ce...

George Littera a venit la Catedra Institutului de Teatru (IATC) când era tânăr, chiar foarte tânăr; atunci şi el proaspăt absolvent.

Unii dintre studenți, aşa cum se întâmplă mai ales la facultatea noastră, erau cu mult mai în vârstă decât el...

Am făcut parte dintre primele sale generații de studenți (poate chiar prima), la începutul anilor '60. Totul părea un nou început de lume, şi chiar aşa şi era, în mare parte.

Îmi amintesc – dar cine poate uita? – ziua când s-au afişat rezultatele de la admitere. Entuziasm, euforie! Reuşisem şi locul meu pe listă mă bucura. Toți „fericiții" eram adunați la ultimul etaj în clădirea din Schitul Măgureanu, sediul de atunci al Institutului (şi pentru mine veşnic va fi acolo!). I-am spus domnului Littera că vreau să cobor puțin. Probabil că în exprimarea mea verbală s-a strecurat o greşeală. Brusc, domnul Littera a devenit autoritar, acolo sus, pe culoar, corectându-mă şi adăugând categoric, deşi nu fără un surâs: „De acum, sunteți studenta mea, şi deci..." Şi aşa s-au scurs toți anii; orice aşa-zisă şuetă era şi o lecție, orice lecție avea lejeritatea unei şuete, dar de un anume nivel.

(Doamne, ce curaj am, cufundându-mă atât în timp şi aşternând, pe hârtie, amintiri din prima mea zi de studenție! De pe măsuța de alături, mă „priveşte", tăcut şi liniştit, ultimul talon de pensie sosit acum câteva zile...)

Cum era domnul Littera?

Dincolo de ochelarii rotunzi, privirea intensă şi inteligentă te sfredelea, silueta fină trăda tot timpul încordare şi o nervozitate născută din prea marea-i sensibilitate, din pasiunea vecină cu patima pe care o punea în toate. Mâna elegantă, cu aproape nelipsita țigară aprinsă, sublinia un tremur abia perceptibil al vocii în căutarea obsesivă a celui mai potrivit cuvânt. Toate vorbeau despre un om alcătuit mai altfel, o plămadă aparte. Aşa l-am perceput eu şi aşa mi-l amintesc...

Autoritatea? Cum se câştigă autoritatea? O ai, sau nu. De dat, nu ți-o dă nimeni!

Într-o zi, chiar în primul semestru, ne-a trimis să vedem un film în oraş, nu ceva foarte sofisticat – un western simplu, clasic, cu John Wayne. A doua zi, la oră, ne-a cerut să scriem fiecare câte două pagini. Le-a citit în tăcere. Apoi a ales una dintre lucrări şi a citit-o cu voce tare. În clasă a fost linişte. S-a făcut, inconştient, un transfer: cel care o scrisese, prin simplul fapt că fusese apreciat de domnul Littera, era deja privit altfel... Era mult? Era puțin?

Încercarea celor care s-au străduit să adune materialele din această „carte-curs" stă, dincolo de admirație, sub imperiul unei griji acute, ba chiar spaime, de a nu-l dezamăgi pe Profesor, de a nu-l trăda, de a transmite mai departe ceva cât mai aproape de personalitatea sa, deşi orice pagină rescrisă nu poate avea decât o fărâmă din combustia interioară şi însuflețirea pe care o transmitea acel OM ...

Sperăm să nu fie judecați prea aspru!

ANA-MARINA (MITITELU) CONSTANTINESCU

GEORGE LITTERA, UN PROFESOR MODEL

În ființa lui George Littera se contopeau desăvârşit omul, pedagogul şi intelectualul de anvergură. Expira o caldă, generoasă şi pătrunsă de înțelepciune umanitate. Avea alură de professor înnăscut. Însuşirile care-i conturau o aleasă personalitate erau învăluite de o discreție prin care se întrezăreau modestia omului pus în fața semenilor săi şi a muntelui culturii. Vastitatea orizontului său de cunoştințe de tip enciclopedic, înconjurau organic excelenta specializare în lumea filmului. Nu exista componentă şi aspect al filmului pe care el să nu le fi cercetat cu atenție şi scrupul impresionant. Avea vocație pentru această artă şi i se consacrase total. Era un cineast în sens strict şi îi plăcea să relateze, oral şi în scris, despre filme şi autorii lor. De aici provenea marea audiență a cursurilor sale, admirația şi iubirea multor serii de studenți. Cred că n-a fost vreunul să nu-l stimeze, să-l admire sau care să nu învețe ceva de la el. Autoritatea epistemică şi deontică cerute unui profesor, erau la el întrunite solidar. De aceea se bucura de multă afecțiune şi respect din partea noastră, a tuturor. Exigența pe

care o avea față de sine o administra şi studenților sau doctoranzilor, dar nici unul nu se simțea lezat pentru aceasta. Avea la cursuri o rostire elegantă, construia un discurs întemeiat pe logică şi fapte, şi descompunea fenomenul cu minuție, pentru ca apoi să-l refacă sintetic. Era maestru.

Dar întrucât era un perfecționist înnăscut, n-a pus pe hârtie toate ideile pe care le gândea. Caietele de față, îngrijite de către foşti studenți, pentru care merită să fie salutați şi lăudați, vin să complinească această nevoie, mai cu seamă pentru studenți.

Prin ceea ce a rostit şi a scris, cu diferite prilejuri, s-a făcut auzit şi apreciat, şi nu mă îndoiesc că, astfel, Georgică (aşa îi spuneam) a contribuit la ridicarea prestigiului filmului ca artă, şi a făcut cunoscută, în jurii inernaționale, vocea românească despre cinema.

Regret mult că sunt nevoit să mă exprim la timpul trecut, dar vreau să mai afirm că avea stofă de savant, teza sa de doctorat a avut ca obiect „Stilul cinematografului românesc" şi că nutrea o mare pasiune pentru filmul expresionist german. Iar troleibuzele care legau cartierul Drumul Taberei de strada Matei Voievod, îl purtau fără a şti ce conduc încoace şi-n colo.

Dispariția lui fizică ne-a zguduit pe toți, dar spiritul său dăinuie în memoria comunității noastre şi a celor care au avut şansa de a-l cunoaşte.

Imensul gol pe care l-a lăsat în şcoala noastră de film nu poate fi umplut decât gândindu-ne la el, la ce a grăit, şi citindu-i textele scrise.

Prof. univ. dr. GHEORGHE CEAUŞU

LITTERA...

Există în viața fiecărui om (fie că o ştie sau nu!) un moment de fericire, unul de glorie şi un altul de recunoştință. Poți să trăieşti momentul de fericire şi pe cel de glorie, dar oamenii să te uite... sau să prefere să te uite fiindcă fericirea şi gloria nu înseamnă neapărat şi recunoştința celorlalți. De ce? Ca să capeți recunoştință, trebuie să dăruieşti fie din glorie, fie din fericire. George Littera s-a dăruit pe sine fiindcă nu a avut momente de glorie sau de fericire. Sau, dacă a avut, ele au fost puține şi ştiute numai de el.

Profesorul Littera nu a predat Istoria filmului universal. El a predat FILMUL! Şi după mult timp mi-am dat seama că viața lui era filmul, refugiul lui era filmul, întreaga lui trăire era pentru film. Se refugia şi noi ne refugiam în film ca într-o realitate paralelă, chiar dacă ea era decretată ca ficționară, fiindcă realitatea care ne înconjura şi care ne înconjoară şi astăzi este cenuşie, tristă, fără maeştri, fără repere.

Aceste *Note de curs* nu sunt semnate George Littera. Sunt doar însemnări după acele prelegeri

fascinante în care aura de lumină ce-l înconjura pe profesor era atât de puternică, încât ea ne luminează şi astăzi. George Littera contamina. Dacă el ar fi văzut această carte cu siguranță, aşa cum îl ştiu meticulos, ar fi făcut zeci de corecturi sau adăugiri. Aşa a făcut o viață întreagă. Niciodată nu a fost mulțumit, mereu a adăugat câte ceva într-o superbă istorie a filmului universal care nu a văzut tiparul.

Îmi amintesc că într-o zi, la Uniunea Cineaştilor, s-a adunat tot conclavul de critici şi istorici să voteze Premiul criticii. Cineva l-a propus pe profesorul George Littera. Şi toți au fost de acord. Dar s-a ridicat altcineva şi a spus: „Bine, tot respectul pentru domnul profesor, dar el nu a scos nicio carte. Cum să-i dăm premiul!?"

S-a făcut linişte în sala Uniunii Cineaştilor şi, brusc, s-a ridicat Viorica Bucur, care a dat o replică memorabilă, poate acel moment de puțină glorie, fericire şi recunoştință care i se cuvenea MAESTRULUI:

– „Cum nu are cărți? Dar noi, foştii studenți, nu suntem oare opera lui Littera? Să se ridice în picioare toți cei care au fost studenții lui!"

Şi s-au ridicat aproape toți!

Sunt momente în care îmi revin în minte versurile lui Nichita Stănescu: „Pricina ființării voastre / Este pricina ființării mele / Pierde-m-aş pierde / Ca să-mi rămână singurătatea mie". Şi după aceste versuri urmează imagini. Multe imagini. Adică, de fapt, chipuri pe care le-am întâlnit şi care rămân ca zestre în memoria mea afectivă.

Îl văd în noapte pe marele actor Marin Moraru stând în stație şi aşteptând un troleibuz după memorabilul spectacol „Nepotul lui Rameau”, îl văd pe Victor Rebengiuc de mână cu Mariana Mihuț ieşind, tot noaptea, după ce-au jucat împreună în „Moartea unui comis voiajor”, o revăd pe Sanda Manu plecând seara din şcoala pe care a slujit-o zeci de ani... plecând definitiv, îl revăd pe profesorul Florian Potra vorbind despre şcoala italiană de film, pe profesorul Valeriu Moisescu stând alături de noi, tot în noapte, în fața ferestrei luminate din casa unde lucra Liviu Ciulei, îl revăd pe George Littera aşteptându-şi studenții...

George Littera a murit tânăr. Nici acum nu ştiu dacă pe cei ce mor tineri îi iubeşte Dumnezeu sau prin moartea lor ne pedepseşte pe noi?

Poate nu a avut momentul de glorie sau de fericire, dar cu siguranță îl are acum pe cel al recunoştinței.

Prof. univ. dr. LAURENȚIU DAMIAN

DOMNULE PROFESOR GEORGE LITTERA
(bilețel strecurat pe sub ușa „intergalactică”)

Bună seara, domnule profesor. Sunt în sala de lectură şi vă aştept, ca în fiecare seară de altfel, să veniți, aşa cum mi-ați promis. E tare pustiu aici, printre umbre şi glasuri de cărți, fără Dumneavoastră.

Astăzi am avut un curs cu studenții mei de la CAV 2... (iertați-mă că mi-am permis să devin profesor în aceeaşi facultate şi în aceeaşi secție în care ați profesat cu atâta lumină divină, a fost o întâmplare, un sitcom, un „plot point” ratat). Am îndrăznit să apelez la cursurile dumneavoastră, scrise cu pixul, cu creionul sau cu orice se putea, în anii ‘76 – ‘80, pentru a „rotunji” cursul predat studenților mei.

Îmi amintesc de primul curs cu Dumneavoastră: Primul Şoc ! Ne-ați dictat o bibliografie infinită, dar nu asta m-a speriat, ci autorii şi titlurile în limbi străine: engleză, franceză, germană (până aici mai mergea...). Dar ați continuat cu titluri în italiană, spaniolă, rusă (!...), pe care le pronunțați cu naturaleța celui care se adresează unui „cunoscător”...

Al doilea Şoc !!!: al doilea curs! Tema: Filmologia ca ştiință interdisciplinară (era să spun „intergalactică”...). Ne-ați „plimbat” prin istoria culturii şi

civilizației, prin filosofie, estetică, lingvistică, semiologie, semiotică, structuralism... Atunci am realizat că, nici în zece vieți, nu voi ajunge să acumulez ceea ce Dumneavoastră ştiați şi exprimați cu atâta naturalețe în doar puținii ani de viață (se întâmpla în 1976 !) ai unei singure vieți...

Al treilea Şoc !!!: întâlnirea cu Elicopterul! După cutremurul din 1977, când ne-am mutat din etajele Izvorului în subsolurile Teatrului Național, ne-ați scos la o plimbare (după un curs intensiv, cum erau toate cursurile Dumneavoastră), pe Calea Victoriei. Ne simțeam foarte importanți, noi, studenții Dumneavoastră, că avem privilegiul de a ne plimba cot la cot cu George Littera. La un moment dat s-a auzit un zgomot sinistru de motor venit din cer: în piața fostului Palat al Guvernului comunist ateriza elicopterul oficial, din care cobora „marele om de stat" al momentului. În acel moment, din trupul profesorului George Littera s-a desprins copilul George Littera, care a alergat cu un entuziasm de nedescris spre grupul de oameni care se înghesuiau să vadă elicopterul şi pe cel care cobora din el... Gigi Littera vedea un film !... (e pentru prima oară când mi-am permis să vă spun Gigi, iubite domnule Littera).

Eu vă aştept în continuare. Poate în această seară ați preferat să vedeți un film sau poate ați ales să vă întâlniți, la gardul stelar, cu Patrel Berceanu, bunul meu prieten, să stați la o tacla pe fum de BT. Să ştiți că aici, pe pământ, nu se mai găsesc BT-uri. Orice ați fi hotărât, eu vă aştept... Dacă sunteți obosit şi fără chef, trimiteți-mi-l măcar pe Patrel... Ca să nu fiu atât de singur...

Sunt aici, în sala noastră de lectură, printre umbre şi glasuri de cărți. Mi-e ruşine s-o spun, dar n-am niciun chef de citit. Pentru că, Domnule Profesor, cărțile se citesc foarte greu fără Dumneavoastră !...

Al Dumneavoastră, etern ucenic,
Conf. univ. dr. VALERIU DRĂGUŞANU

DUPĂ 20 DE ANI

Au trecut douăzeci de ani de când l-am cunoscut. Şi alți zece de când a dispărut. Iar astăzi, când scriu aceste rânduri, e Sfântul Gheorghe. Nimic întâmplător. /... /

De zece ani bântuie incredibilul zvon al editării acestui volum. Sub diferite „inițiative", „coordonări" şi „patronaje" – mai toți şi toate „foşti studenți", „colegi" şi – fără îndoială! – „prieteni" – inițiativele publicării notelor de curs ale profesorului Littera s-au ținut lanț.

M-am bucurat – în sinea mea – de fiecare dată când au eşuat. Mimam oficial „grija" față de proiect. Interesul aparent era singura formă de corectitudine politică pe care o puteai avea în acest subiect extrem de delicat.

Încetul cu încetul, „întreprinzătorii" abandonau; volumul de muncă era foarte mare şi oricât de pompieristic s-ar fi lucrat – ca în cazul multor altor „succese" editoriale ale Universității, simple bifări birocratice ale unor „granturi", „proiecte de cercetare", o recoltă pionierească de ISSN-uri sau ISBN-uri sub care se ascund multe texte de necitit, o adevărată

ruşine sau, de fapt, neruşinare „academică". Nu în ultimul rând, ar mai fi avut de trecut o încercare extrem de importantă – iar eu, unul, eram încredințat că nu vor reuşi vreodată: să obțină din partea doamnei Littera acordul publicării textelor.

Sunt convins că cei care nu l-au cunoscut pe domnul Littera, cât şi contextul la care fac trimitere, nu pot să-mi înțeleagă atitudinea aparent aberantă în contradicția ei: critica unui proiect editorial în paginile căruia semnezi şi care poartă pe copertă numele celui pe care l-ai admirat!

Contradicția rezultă din alăturarea a două motive extrem de importante pentru care aceste note de curs NU trebuiau să fie publicate – pe de o parte – şi un raționament pragmatic al subsemnatului care a cedat, într-un final, compromisului de a contribui la acest proiect – pe de altă parte. Am să încerc să le explic.

În primul rând, aceste texte NU trebuiau publicate pentru că singurul îndreptățit să o facă era domnul Littera însuşi. O ştiu foarte bine inițiatorii acestui proiect, aşa cum o ştiu toți cei care l-au cunoscut. Nu din cauza bolii sau dispariției premature a autorului nu a fost publicat cursul de Istoria Filmului Universal semnat George Littera, ci pentru că acesta era un scriitor superb, poet contorsionat, adolescent timid şi perfecționist fabulos, chinuit de coşmarul colii de tipar. Doar George Littera putea să dea BT-ul acestui volum. În absența lui, acest lucru nu trebuia să se întâmple. Orice

argumente vor fi aduse, logice sau sentimental-patetice, nu stau în picioare.

Al doilea motiv este acela că în absența OMULUI George Littera, textele acestuia îşi pierd vraja care i-a împins – *honny soit qui mal y pense* – pe entuziaştii actuali să le publice. Habar nu am dacă Terry Ramsaye, de exemplu, a fost sau nu un tip charismatic. Thomas Edison vorbeşte despre el în termeni elogioşi, dar reci – inventator, ce vreți –, în timp ce o cronică a epocii din *The New York Times* numeşte istoria acestuia drept o „saga vitriolantă". Şi ce dacă? Pentru mine, astăzi, *„A Million and One Nights"*, prima lucrare de sinteză menționată la IFU, este doar un reper bibliografic. „Pe vremea noastră", a ține în mână un astfel de volum era un vis, dar ce decepție astăzi, când Amazon o teleportează în 60 de secunde pe Kindle, însă mențiunile *live* ale profesorului nu mai există... Cursul IFU era un spectacol în sine, care avea un singur protagonist: George Littera. Norocoşi sunt cei care au avut bilete de favor la un asemenea spectacol unic şi irepetabil. Ceilalți nu au cum să înțeleagă. Pentru ei acest volum poate fi doar „încă o istorie a filmului universal". George Littera nu merită aşa ceva. Pe Ramsaye – şi pe mulți alții – el ne-a făcut să îl iubim. Cine va reuşi să îl reînvie pe George Littera?

În urmă cu câțiva ani încercam – într-un volum festivist şi cu multe semne de exclamație pe copertă, editat „la aniversară" de universitate – să evoc portretul lui George Littera şi atmosfera magică a cursurilor acestuia. A ieşit un text patetic şi chinuit

pe care îl reproduc la pagina 325, pentru a nu fi acuzat de „lipsă de sensibilitate". Sunt convins că şi alții o vor face, în paginile acestui volum sau în altă parte, mai inspirați sau mai puțin inspirați decât subsemnatul. Dacă ne imaginăm că vom şi reuşi, ne amăgim. Patetic! Şi tocmai de acest patetism fugea George Littera. De festivism. De fals. De pozã. De emoție superficială. Cine ne dă voie să dezgolim trupul unui bărbat sensibil şi pudic, în absența spiritului care a evadat dincolo. George Littera nu este un obiect. Cartea de față este. Unde mai pui că opera lui este reprezentată de un corpus de texte mult mai amplu decât prezentele note de curs, răspândite de-a lungul anilor în diferite publicații sau altele – fundamentale! – nepublicate.

Aveam însă de ales între a nu fi parte a acestui proiect sau să încerc să contribui atât cât pot ca el să nu fie un dezastru. Argumentul care m-a făcut să iau decizia a fost asigurarea că Dana Duma se va ocupa de editarea finală a textului. Am cunoscut-o tot datorită domnului Littera, în 1991, atunci când împreună cu Roland Man eram recomandați de profesor redacției *Noul Cinema,* devenind astfel primii tineri redactori-critici de film de după Revoluție. Perfecționismul Danei – unul dintre puținii filmologi serioşi pe care îi mai avem printre noi în şcoală, şi ea cândva studentă a lui George Littera – mă mai linişteşte. Faptul că din varianta inițială de text lipseau capitole importante precum Şcoala de la Brighton – de exemplu – m-a determinat să completez şi cu notele mele de curs. Sunt lucrate intens, dactilografiate şi corectate, şi sper

că am reuşit să redau cât se poate de fidel şi de corect prelegerile originale. Le-am tocit nopți întregi înainte de examen. Cât de inutil poate părea astăzi acest efort celor care nu pot înțelege cine era George Littera şi de ce vroiam să ne ridicăm la înălțimea aşteptărilor lui...

Am fost un norocos. I-am fost student într-una dintre cele mai bune perioade din viața sa academică – una de maturitate, dar şi de o nouă libertate creativă de care el avea să se bucure din plin. L-am cunoscut entuziast, bucuros şi plin de idealism: la începutul ultimului deceniu al mileniului totul părea posibil... Avea setea de cunoaştere a unui copil şi vroia să ne cunoască şi pe noi, prima lui promoție de după Revoluție. Eram entuziaşti deopotrivă – cu toții studenți la o a doua facultate, cred că am fost o generație bună şi sper că măcar pentru o vreme nu l-am dezamăgit.

Mă îndoiesc însă că astăzi ar mai fi mândru de ce se întâmplă cu noi şi în jurul nostru. „Restaurația" a învins. Secția în care George Littera preda Istoria Filmului, Dumitru Carabăț – Scenaristică şi Florian Potra – Teoria Filmului (ce epocă!) şi-a schimbat denumirea din Filmologie/Scenaristică într-o titulatură de secție de politehnică. Din Institut – înainte de Revoluție – şi Academie – ulterior –, şcoala vocațională a devenit „Universitate", pentru ca unii să cumuleze titluri, funcții, salarii şi indemnizații. În schimb, nici unul dintre adevărații mari profesori ai şcolii de filmologie nu mai sunt printre noi la propriu sau la

figurat. Şi odată cu George Littera a dispărut un sentiment unic: pasiunea.

Conf. univ. dr. LUCIAN GEORGESCU

*LUI GEORGE, CU LACRIMI ÎN OCHI ŞI ȚIGARA ÎN MÂNA DREAPTĂ

Avea un fel aparte de a sta la catedră, de parcă profesa într-un campus britanic al anilor '50: îşi ținea un picior îndoit sub el pe scaun, în vreme ce în mâna sprijinită de catedră îi fumega permanent o țigară, învăluindu-i figura într-o ceață enigmatică. Fruntea şi vocea aminteau de Vraca, iar luciditatea tristă a anumitor momente, de Botta. Neglija de multe ori aspectele exterioare pentru că era un om care trăia într-un sine minunat. Avea o generozitate regească, dăruia pretutindeni în juru-i din frumusețea lui interioară şi reuşea să-i schimbe un pic chiar şi pe cei mai urâți, meschini sau proşti. Nu am de ce să mă îndoiesc că în venele lui curgea sânge albastru, era rafinat şi de o politețe extremă, veritabilă şi sinceră. Un nobil născut, nu făcut, înconjurat de protipendada universitară a burgheziei proletariatului de care se distingea precum perla de glod. În mijlocul celorlalți „colegi" – cei mai mulți distruşi de propriul lor compromis moral şi social, parveniți sau proptiți politic – el era o apariție ireală, cu o aură inteligentă pe care, paradoxal, chiar şi semidocții, în suficiența lor, o respectau asemenea temătoarelor jivine ale pustiei, cu toate că îi urau sanctitatea competenței şi superioritatea spiritului. Deşi nu foarte înalt, avea o statură academică monumentală, iar tonele de cărți înțelese, precum şi miile de role de film iubite îl înălțau mult deasupra tuturor. Era generos cu informația, spre deosebire de zgârciții sterpi din jurul său, dezarmant de bogat prin cunoştințele-i şi

nu rostea o singura frază fără ca adevărul din spatele ei să nu fi fost verificat temeinic. Cântărea cu grijă fiecare cuvânt, era un obsedat al stilului şi al perfecțiunii formei scrise sau rostite a ideilor sale. La el la curs era ca în biserică şi „a fluiera" însemna să baţi câmpii cu graţie, să vorbeşti despre lucruri pe care nu le ştii, să dai verdicte cu emfază, să nu ai dileme sau să nu asculţi şi să meditezi la spusele celorlalți înainte de a-şi rosti propria opinie; însemna să nu ai proprietatea termenilor pe care-i foloseai, să fi fost (vai!) omul unei singure cărți sau al unei singure idei.

Era unul dintre cei mai vii oameni pe care-i întâlnisem în viața mea; trăia cu pasiune, ardea permanent. Atunci când evoca patetismul divei în filmul mut italian, sau descria conceptul de femeie fatală amintind-o pe Asta Nielsen, când reînvia mitul femeii-copil şi o picta în gesturi şi vorbe pe Louise Brooks, era un spectacol în sine. Iar când ieşea din postura divei care, cu gesturi acuzate, se sprijinea de tocul uşii pentru a-şi juca disperarea dragostei, revenea la catedră şi ochii continuau să-i ardă pentru multă vreme, precum lanterna magică în penumbra sălii. Când rememora atmosfera pionieratului american şi al nickel-odeoanelor, simțeai înfrigurarea emigrantului care se adăpostea pentru o clipă sau mai multe ore să-şi încălzească oasele şi spiritul în sălile unor aventurieri ce intuiseră că a proiecta imagini este mai rentabil decât să caute aur în Klondike. Iar când descria cadrele finale din „Pământ" al lui Dovjenko, în clasă plutea o boare de ploaie de vară, mirosea a pepeni şi a pământ reavăn, iar floarea-soarelui foşnea precum mătasea...

Îl ascultam cu religiozitate şi aşteptam febril fiecare întâlnire cu el. Era un Crăciun săptămânal al studenției mele, o sărbătoare minunată, curată şi plină de emoție. Plecam de fiecare dată plin de cadouri şi mă simțeam

parte a unei lumi frumoase, chiar dacă încă un neofit. Nu mi-am dorit parcă niciodată să stau de vorbă cu cineva atât de mult cât mi-am dorit să îi vorbesc. Conversația era încurajată şi totuşi nu mi-am reprimat niciodată definitiv timiditatea pe care o resimțeam atunci când îl întâlneam. Examenele începeau dimineața şi se terminau noaptea târziu, deşi eram pe atunci doar o mână de oameni. Nu se grăbea niciodată, nu concepea să abandoneze un subiect până nu era epuizat în ultimul detaliu şi era un maestru al maieuticii, călăuzindu-te cu mărinimie atunci când te simțeai pierdut şi ignorant. Când plecam noaptea târziu şi îl conduceam la stația de troleibuz, mirosea vara a verde, a proaspăt, a flori de tei şi cireşe crude. Ştiam totuşi că, oricât de generos ar fi fost – şi era! –, timpul nu ar fi fost niciodată suficient pentru a ne sătura de el, Omul şi Profesorul.

Timpul nu a mai avut brusc răbdare. El a plecat peste noapte, meteoric, lăsând în urmă un gol imens, o pierdere pe care nu avem cum să o mai recuperăm, un întuneric pe care doar amintirea lui şi a ceea ce el ne-a învățat îl mai luminează. Iar noi, nedrepți urmaşi, rămânem pe loc ca becuri chioare uitate pâlpâind stins pe coridoarele unei şcoli ce se cufundă treptat în beznă. Unul dintre cei mai mari profesori ai şcolii româneşti dintotdeauna şi de pretutindeni mai trăieşte acum doar în proiecția imperfectă a cinematografelor interioare ale câtorva oameni. Şi piese de schimb pentru proiectoarele noastre vechi sunt astăzi de negăsit.

Fără el nu aş fi înțeles niciodată adevăratul farmec al cinematografului. El trece însă acum dincolo, în alb şi negru, color şi sepia, cu frânturi de imagini şi nume, emoții şi amintiri, nume importante, fețe anonime, dar expresive, obiecte şi iluminări, săli de cinema cu scaune de lemn sau fotolii de pluş, coperți de cărți şi reviste, role de celuloid prăfuite, abonamente de Cinematecă

îngălbenite, notițe de curs scrise cu pixul, creionul, stiloul, subliniate şi colorate, dactilografiate, fotocopiate, îndosariate sau aşezate în cutii de carton, în căldura după-amiezelor sau frigul sălilor dimineților de iarnă de la Jilava care lăsau în urmă zațul cafelelor băute cu zecile şi chiştocurile de țigări fumate cu pachetele... O parte esențială a vieții mele, una dintre cele mai importante întâlniri din drumul meu. Avea un nume predestinat perfecțiunii cuvântului scris, mereu de el căutată – Littera – şi prenumele tatălui meu: George. Coincidență? Sigur că da, pentru oricine altcineva, categoric nu şi pentru mine.

LUCIAN GEORGESCU
(Student Filmologie-Scenaristică
1990-1994)

UN OM PE CARE L-AM RESPECTAT

Când a apărut în fața studenților de la teatrologie-filmologie, acum aproape patru decenii, era un tânăr firav, cu un aspect vulnerabil şi cu un aer de puritate pe care şi l-a păstrat pe chip şi drept conținut sufletesc şi atunci când barba i-a albit, ridurile i-au brăzdat obrazul, dezamăgirile şi suferințele i-au marcat viața. Eram, în grupa aceea de 12 oameni, proaspeți absolvenți de liceu dar şi unii care trecuserăm prin alte facultăți, oricum cu toții exigenți şi puşi pe surparea falselor autorități cu care ne răsfăța institutul nostru. Ne intrebam, cârcotaşi, ce căuta acest absolvent recent de Filologie să ne predea nouă *Istoria filmului* universal. S-a prezentat cu timiditate: **George Littera.**

„Cu doi t?" a venit primul atac. Tot timid: „Da, dacă nu vă deranjează." Şi, deodată, din trupul firav a pornit o voce impunătoare, gravă, puternică. „Aşadar, vom studia împreună..." Respectul se câştigă în ani. Al nostru l-a câştigat pe loc de la acele prime ore de curs şi, pot acum mărturisi, că, în ceea ce mă priveşte, respectul ce-i purtam nu s-a clintit nici o clipă. Cu noi era înduioşător, mai târziu a devenit – ştiu de la proprii mei studenți – mai sever

şi tot mai exigent. Dar toți care i-au înțeles valoarea, l-au respectat şi l-au iubit. Cum erau cursurile sale? Fascinante! Adora filmul ca artă, fiecare poveste cinematografică şi-o asuma, fiecare regizor mare îi era cunoscut şi un cunoscut apropiat, dificilele trasee culturale pe care ne îndruma îşi netezeau asperitățile din patima lui, din puterea de a captiva a ghidului inteligent care era. În aproape 40 de ani, n-am avut timp nici unul dintre noi să ne dăruim prietenia, ne împărtăşeam doar din căldura camaraderească ce ne lega, prin înțelegerea zic eu, acum, comună venită din viețile noastre îndeajuns de chinuitoare. Scria greu. Pentru că era exigent. De o asemenea exigență, încât nici măcar propriul curs nu şi-l dorea tipărit. Faptul că nu ne-a lăsat o istorie a cinematografiei văzută de el, înțeleasă de el, aşezată între coperți, nu i-l voi ierta niciodată. Ar fi arătat ca nici o alta. Ar fi avut vibrație, poezie, informație, cultură, cuvânt cântărit cu valoare respectată. Am citit destule istorii de film, dar nici una nu s-a ridicat însă la frumusețea şi incandescența celei pe care mi-o putea dărui George Littera, acela cu care am străbătut zeci de ore de comuniune la ceva care se numea „istoria filmului", dar era, în fapt, un dar neprețuit al lui către noi.

FLORICA ICHIM
Radio România – 15 nov. 2001

CANDOAREA BUCURIEI UNUI MARE CINEFIL

Deşi ne cunoşteam demult, nu-mi amintesc să fi discutat vreodată, cu Gigi Littera, ceva care să nu aibă legătură cu cinematograful. Ne întâlneam, într-o împrejurare sau alta, şi aşa cum alții se întreabă ce mai fac copiii, familia, noi înşiram cărțile de film pe care tocmai pusesem mâna sau ce mai apucasem să vedem pe ici, pe colo. Primii ani de după '90, care coincid cu începutul cercetărilor mele pentru cartea despre Truffaut, au transformat dialogurile noastre în schimburi monomaniace. De fiecare dată când mă întorceam de la Paris, după stagiul petrecut la Les Films du Carrosse, îl sunam pentru a-i da raportul: peste ce minuni am mai dat în revista *Arts* sau în arhive. Descoperirea tulburătoare urma să fie identificarea celei dintâi formulări, ca atare, a sintagmei, „Politica autorilor", doar schițată în celebrul *Une certaine tendance...* Când am venit acasă cu copiile cronicii lui Truffaut dedicate filmului *Ali Baba şi cei 40 de hoți* (Cahiers du cinema, nr. 44, februarie 1955), unde citim pentru prima oară, „... reuşita tehnică a lui *Ali Baba* confirmă fundamentul politicii noastre, *Politica autorilor*", i-am dat telefon. Era

seara, târziu. Am simțit că era gata să vină imediat, să vadă cu ochii lui, dar se gândea că, poate, nu se face. A amânat întâlnirea, dar nu foarte mult: „Aş putea să trec mâine dimineață, pe la 7?” A doua zi era la mine. Cred că de la tramvai până la lift alergase într-un suflet. Parcă i-aş fi oferit un cadou de preț, aşa a primit copia mult dorită. De atunci, unul dintre chipurile cinefiliei rămâne, pentru mine, candoarea bucuriei din acea dimineață a lui Gigi Littera.

MAGDA MIHĂILESCU

GEORGE LITTERA, UN AMESTEC DE ARISTOCRAȚIE ȘI ERUDIȚIE

Pe vremea când eram student la A.T.F. şi spuneam cuiva că sunt la regie, cel mai adesea mă întreba: *„Şi pe cine ai la Istoria filmului”*. *„Pe Domnul Littera”*. *„Aa*” – făcea atunci interlocutorul. Era în acest „*a*” apreciativ ceva ce indica toată stima de care se bucura George Littera ca exponent cumva al ideii că nu e totul pierdut în materie de distincție, de profesionalism, de devotament pentru meserie şi de implicare. George Littera era pentru noi un reprezentant al unui lumi dispărute – amestec de aristocrație şi erudiție – reprezentant al unei şcoli şi metode care nu ştiu dacă au existat vreodată la dimensiunea pe care le-o dădeam noi în capul nostru, dar pe care o stimam oricum şi la care tânjeam. George Littera avea clasă, avea stil – amintea cumva de acei profesori de şcoală generală pe care şi golanii îi respectau.

Pe vremea când îl aveam profesor pe Dl Littera, se fuma în clasă: Dl. Littera trăgea adânc din țigară, făcea jarul să sfârâie şi îşi începea frazele cu o mică întârziere ca şi cum ar fi stat pe gânduri cum să-şi formuleze exact spusele ca să nu nedreptățească

vreun autor. Muream după cum pronunța *r*-urile: von Trotta, Reissmann, Riefenstahl şi alții sunau în capul meu după pronunția Dlui Littera ca nişte călăreți în trap rapid ropotind în transă.

În fiecare generație de studenți era câte unul care îşi dorea ca Dl. Littera să-i joace în film. Avea o prestanță anume Dl. Littera, avea caracter – subliniate şi de o aluniță proeminentă care îi conferea o aură de autoritate, de om însemnat. Puțini studenți îndrăzneau însă să-l întrebe cu adevărat dacă ar juca în filmul lor – cumva actoria părea nepotrivită pentru cineva ca el, el era deja un personaj aşa cum era – ce să mai interpreteze?

Cel mai romantic lucru pe care îl asociez cu Dl. Littera ținea de însăşi ideea de „Istorie a Filmului" – aşa cum se înțelegea ea cu mijloacele disponibile atunci. Noi nu vedeam filmele despre care ne vorbea Dl. Littera decât într-o măsură infimă, că nu aveam unde – vorbim aici de filme făcute cam până în 1940. Prin urmare, el începea prin a ni le povesti, după care se avânta în comentarii de detaliu despre secvențe, ecleraj, joc actoricesc –, iar pentru noi, dăruirea cu care ne vorbea despre ele ne era suficientă şi ne făcea să trecem uşor peste faptul că nu văzusem filmele despre care învățam. Mai târziu am văzut unele dintre acele filme, dar, sincer, nu se ridicau la înălțimea aşteptărilor pe care ni le făcusem noi: Istoria Filmelor povestite de Dl Littera e cu mult mai frumoasă decât Istoria Filmelor în realitate.

CRISTIAN MUNGIU

DARUL DE A TRANSMITE PASIUNEA

Nu am cunoscut pe nimeni care să ştie cinema cât ştia George Littera. Era un om modest, erudit şi pasionat, care avea, pe lângă toate, darul de a transmite pasiunea sa studenților. Aş vrea să pot spune că am învățat suficient de la el în şcoală, dar adevărul e că eram un pic prea hahaleră ca să fiu un student model. L-am cunoscut mai bine după ce am absolvit şi asta m-a făcut să-i regret şi mai mult dispariția. Îmi lipseşte mult discernământul lui artistic, cred că ar fi fost primul om căruia i-aş fi dat să citească fiecare nou scenariu.

RADU MUNTEAN

EXERCIȚII DE DIALOG

Profesorul nu întârzia niciodată.

Profesorul ajungea la Facultate întotdeauna înaintea noastră şi ne grăbeam spre sala 108A, unde Profesorul ajunsese deja (cum altfel?).

La o privire superficială, cursurile de Istoria Filmului Universal se desfăşurau, sub conducerea Profesorului George Littera, simplu şi colocvial: profesorul stătea la o catedră, fumând, cu un caiet deschis în față, vorbind despre istoria filmului universal. Noi, în bănci, luam notițe.

Ceea ce putem spune numai noi, cei care am fost de-a lungul timpului în băncile din fața catedrei la care stătea George Littera, este că, de fapt, cursul Profesorului nu era în niciun caz o scriere după o dictare. Aceste întâlniri, fiecare dintre ele având doza sa de magie, erau pentru noi adevărate exerciții ale minții şi imaginației. Cursul Profesorului nu avea o formă fixă, iar caietul deschis în fața sa era de cele mai multe ori închis fără să îi fi fost întoarsă o pagină. Profesorul nu dicta citind după un caiet. Cuvintele pe care le rostea se învălmăşeau în aerul din jurul său, în fumul țigării, pe pereții albi ai clasei, dar aproape niciodată nu ieşeau din caiet – de altfel

nici până astăzi nu ştiu ce era scris acolo. Ştiu, în schimb, că toate cursurile lui George Littera au avut ceva magic în ele.

Din toamna lui 1996 până în iarna lui 2000, George Littera a fost *călăuza* noastră prin arta filmului. O călăuză provocatoare, care stârnea mai mult întrebări, decât oferea răspunsuri, o călăuză care ştia să spună doar esențialul, născând în noi o poftă enormă de a vedea filmele despre care ne vorbea. Împreună am vizionat şi analizat *Naşterea unei națiuni, Intoleranță, Roata, Napoleon, Nanook, Nosferatu...* Şi câte altele.

George Littera nu avea nevoie să fie în sala de curs pentru a-ți stârni curiozitatea față de cea de-a Şaptea artă. El emana film în orice împrejurare! Orice discuție ajungea, inevitabil, la film. De o formație enciclopedică, Profesorul putea lega orice de arta filmului. De multe ori îl priveam admirativ, gândindu-ne oare cum de cunoaşte TOT. În rarele cazuri în care unul dintre noi îi punea o întrebare mai delicată (întrebat dacă a văzut un anume film al unui anume regizor asiatic – malayesian mi se pare), Profesorul nu încerca nici să abată discuția, nici să intre într-o lume pe care nu o stăpânea. Recunoştea că nu ştie foarte multe, dar promitea că la cursul următor va fi mai informat. Zâmbetul său ironic ne punea în gardă că nu exagerează. La cursul următor ştia – din nou – TOT şi despre acest subiect! Toată cinematografia malayesiană (de exemplu) ne era pusă pe masă, analizată critic – lucru ce ne făcea extrem de curioşi (nici vorbă de internet pe vremea aceea), dincolo de admirația sinceră pe care i-o purtam.

Examenele cursului de Istoria Filmului Universal nu erau niciodată examene scrise!

Începeau, inevitabil, la orele 10:00. Aceasta era o certitudine! Când se terminau, nu se ştia niciodată! Profesorul provoca în timpul acestor examene de neuitat dialoguri vii, dinamice, populate de contradicții şi de controverse. Examenul nu era doar individual, ci avea şi o foarte importantă latură colectivă. Studentul examinat deja nu părăsea mai niciodată sala examenului, rămânând să asiste la dialogurile pe care George Littera le purta cu ceilalți studenți. Niciun examen, în cei patru ani de studii, nu s-a terminat înainte de ora serii!

Întrebările lui George Littera nu acopereau doar subiectul pe care îl extrăgeai! De fapt subiectul era un pretext pentru provocarea unor dezbateri. Puteai vorbi zece minute despre Mack Sennett – subiectul extras –, pentru ca, apoi, timp de douăzeci, treizeci de minute conversația să alerge de la Méliès la Mel Brooks, sau de la Chaplin la Jim Carrey, într-un permanent du-te – vino ideatic, la care colegii erau nu doar spectatori, ci puteau interveni liber în orice moment, transformând astfel examenele în adevărate ***exerciții de dialog***!

Aceste dialoguri ar fi meritat să fie înregistrate cel puțin pe un reportofon, dacă nu video! Nu a făcut-o nimeni pentru că nu ne gândeam niciunul că totul se poate termina atât de brusc şi atât de repede, dar şi pentru că Profesorul ținea enorm la o anume intimitate a cursului său.

Vreau să închei cu o datorie pe care o am față de Profesor. În decembrie 1999 am găsit într-un anticariat bucureştean o carte numită „Prisme”, scrisă de Abel Gance – fiind de fapt jurnalul marelui regizor francez. În acea vacanță am citit-o şi am dat peste un pasaj minunat despre rolul artei (poeziei), care mi-a rămas întipărit în minte. Într-una din diminețile de care vorbeam, o dimineață de februarie a anului 2000, conversând cu Profesorul, i-am spus de această carte. O ştia. Mi-a povestit că o văzuse cu mulți ani în urmă într-o librărie pariziană, o răsfoise, dar nu putuse să o şi cumpere. I-am spus citatul care m-a impresionat. Pentru o clipă a rămas cu privirea fixă, apoi a murmurat: *„Este atât de frumos...”*. Mi-a cerut apoi să îi fac un xerox după pagina în care este pasajul şi după pagina de gardă, în care sunt datele cărții. Ajuns în camera de cămin, am luat cartea şi preț de câteva ceasuri am căutat febril pasajul. Imposibil de găsit! Am continuat căutarea în zilele următoare, fără niciun rezultat.

Apoi, într-o zi, Profesorul nu a mai venit la curs!

Apoi, în altă zi, am aflat că Profesorul nu va mai veni niciodată la curs!

Apoi, în altă zi, deschizând la întâmplare *Prisme*, pasajul care stătuse ascuns atâtea săptămâni mi-a apărut ca prin minune în fața ochilor.

Am datoria de a-l reproduce acum!

Iată-l:

„Il y a des interrogations beaucoup plus belles que leur réponse. Or, le plus souvent, la poésie interroge et la science répond, en général durement et avec pessimisme. Quand la science par hasard

interroge, ce qui est rare, je voudrais bien en revanche qu'elle écoute sans sourire les magnifiques réponses que peut lui faire la poésie*".

Lector univ. dr. DORU NIȚESCU

* ,,Există întrebări mult mai frumoase decât răspunsurile lor. Dar, de cele mai multe ori, poezia întreabă, iar ştiința răspunde, în general dur şi pesimist. Când ştiința întreabă, din întâmplare, ceea ce e rar, aş vrea, în revanşă, să asculte fără să zâmbească magnificele răspunsuri pe care i le poate oferi poezia" – Abel Gance – *Prisme* – Samuel Tastet Editeur, Paris, 1986, pag. 204.

PROFESORUL

Ploua mărunt, enervant, iar sfârşitul unui noiembrie umed şi mult prea friguros anunța venirea iernii. Aşteptam în stația lui 90 din apropierea universității noastre iar, în acea după-amiază, întreaga stradă părea a fi pustie.

Deodată, aud o voce care mă salută. Întorc privirea: era Profesorul meu de istoria filmului (din timpul studenției) George Littera.

Ce faci Marius?... mă cercetă cu aerul unei întrebări de examen. Apoi, repede, adăugă: *Ce mai face doctoratul tău?* Ploaia se întețise şi, probabil, chipul meu se schimonosi ud şi vag, dar suficient ca Profesorul să se agațe de acest început de conversație măcar până ce un troleibuz – oricare ar fi fost acela – s-ar fi îndurat să apară! Am zâmbit şi, uşor intrigat, am răspuns (cu o nuanță uşor cinică) că situația a rămas neschimbată – nu sunt locuri la doctorat (se împliniseră – deja! – doi ani de când eram pus pe o listă de aşteptare a pretendenților la doctorat) şi... *nici nu vor fi... nu pentru mine... şi la urma-urmelor nu mai doresc nimic... cred că voi pleca la Cluj, voi iniția o facultate de film ... mă întorc de unde am venit în urmă cu mulți*

ani... nu mai văd, stimate domnule Profesor, absolut niciun motiv să mai rămân în această universitate... Seara părea să cadă foarte repede şi, mirat şi eu însumi de această decizie pe care o luam atunci pe loc, am avut impresia unei descătuşări... Dinspre Vatra Luminoasă apăru totuşi un troleibuz. Ceea ce trebuia să fie un troleibuz salvator se dovedi a fi fost un autobuz greoi plin cu copii de grădiniță... Profesorul, la vederea copiilor care desenau diferite forme pe ferestrele aburite, zâmbi... *Marius nu vrei să ne întoarcem la şcoală şi să bem o cafea?...*

Barul şcolii era gol, aerisit şi curat.

În liniştea localului – muzica era închisă, iar studenții plecaseră de mult (era vineri...) – am început să povestim despre filme, despre regizori, despre jurnale celebre scrise de cineaşti măreți, despre valuri, curente şi seisme cinematografice. Punctând în sentințe definitive treceam cu dezinvoltură de la o temă la alta: Jules Verne şi Méliès, Bergman şi Sjöstrom, Vertov şi Stalin, *Matiora* între Valentin Rasputin şi Elem Klimov, fratele enigmatic a lui Kurosawa, Bresson şi Dostoievski, Wajda şi masacrul de la Katyn, filmele suprarealiste americane, *Jocul ielelor* şi filmul *Pădurea Spânzuraților*, faimosul dialog dintre Hitchcock şi Truffaut, dilema lui Krzysztof Kieslowski, *High Noon* şi *vânătoarea de vrăjitoare* sau *La Moara cu noroc* – unica operă de rezistență a perioadei proletcultiste din filmul românesc...

Timpul parcă stătuse în loc şi, strecurați printr-o breşă în acesta, ca şi cum ne-am fi adăpostit într-o tainică scorbură, Profesorul, secondat de inocența mea, părea a creiona o formidabilă platformă

revoluționară. În discursul perfect şi entuziast al domnului Profesor intervențiile mele, aproape urlate în emoția lor, erau când şi când temperate... *dacă nu lipseai de la cursurile mele, poate acum ştiai mult mai multe...* apoi zâmbea ştiind că nu era adevărat, dar încerca să-mi domolească avântul şi, mai ales, interpretările romantice, fără de temei istoric. Timpul oprise toate troleibuzele din lume, iar seara deja venită era totuşi departe... Recucerisem (din nou!), în doar câteva ore, tot ce se întâmplase frumos cu mai mult timp în urmă (fabulosul timp de la Cluj al pregătirii mele pentru facultate, splendidul timp al celor cinci ani de teatru şi film de la Bucureşti): mă îndrăgostisem din nou de film, cu patimă, cu nebunie ...

L-am condus la ultimul troleibuz. După trei zile am primit un telefon: s-a eliberat un loc la doctorat. Trebuia să mă grăbesc şi să-mi întocmesc o atentă bibliografie despre regizorul Krzysztof Kieslowski...

Profesorul accepta să-mi conducă doctoratul...

Prof. univ. dr. MARIUS ŞOPTEREAN